

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

INSTITUTO DE CIENCIAS DE LAS RELIGIONES



TESIS DOCTORAL

**La pintura de paisaje en las tradiciones taoísta y budista zen:
el flujo de la vida, la figura humana como elemento natural**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María del Mar Navarro Huidobro

DIRECTOR

José María Prieto Zamora

Madrid, 2016

TÍTULO TESIS DOCTORAL:

*“LA PINTURA DE PAISAJE EN LAS TRADICIONES TAOÍSTA Y
BUDISTA ZEN:
EL FLUJO DE LA VIDA, LA FIGURA HUMANA COMO
ELEMENTO NATURAL.”*

DOCTORANDA: MARÍA DEL MAR NAVARRO HUIDOBRO.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FACULTAD DE FILOLOGIA A

DEPARTAMENTO: INSTITUTO DE CIENCIAS DE LAS RELIGIONES.

DIRECTOR: D. JOSÉ MARIA PRIETO ZAMORA.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Sumario.	Pág. 6
1.2. Hipótesis o planteamiento de partida.	Pág.10
1.3. Metodología.	Pág.12

2. SHITAO Y SU CONTEXTO CULTURAL.

2.1. Acercamiento a la figura de Shitao.	Pág.16
2.1.1. Shitao: vida y contexto histórico.	
El cambio de las dinastías Ming a Quing.	Pág. 21
2.1.2. El camino iniciático de Shitao.	Pág. 25
2.2. La práctica de la contemplación en el paisaje y el encuentro con la ciudad.	Pág.29
2.3. El crecimiento espiritual del pintor.	Pág.40
2.4. El taoísmo como encuadre de la pintura espiritual de Shitao.	Pág.45
2.5. El budismo como encuadre de la pintura espiritual de Shitao.	Pág.55

3. LAS PRÁCTICAS ESPIRITUALES Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA

PAISAJÍSTICA DE SHITAO.	Pág.62
3.1. Meditación taoísta, budista ch'an.	Pág.63
3.2. Sobre la contemplación y el espíritu eremita de Shitao.	Pág.70
3.3. Estudio práctico	Pág.74

4. OBSERVACIONES GENERALES. Pág.80

5. EL CAMINO INICIÁTICO DE LA PINTURA EN LA PINTURA DE PAISAJE EN CHINA.

5.1. La pintura de paisaje en China.

Antecedentes a la obra de Shitao y sus referentes históricos. Pág.84

5.2. Nociones estéticas para la interpretación de la pintura

de paisaje de Shitao. El trazo único. Pág.96

6. HALLAZGOS A PARTIR DEL ESTUDIO DE LA PINTURA DE PAISAJE.

EL CRECIMIENTO ESPIRITUAL DE SHITAO A TRAVES

DEL ANÁLISIS DE SU PINTURA. Pág.110

7. APORTACIONES DEL *TRATADO DE PINTURA DEL MONJE CALABAZA-*

AMARGA. Pág.128

7.1. La estructura del libro. Estudio de su contenido. Pág.130

7.2. Estudio específico del contenido del tratado por capítulos. Pág.133

7.2.1. El trazo único del pincel. Pág.133

7.2.2. El cumplimiento de la regla. Pág.136

7.2.3. La transformación. Pág.137

7.2.4. Venerar la receptividad. Pág.141

7.2.5. Pincel y tinta. Pág.142

7.2.6. Los movimientos de la muñeca. Pág.144

7.2.7. Ying y Yang.	Pág.146
7.2.8. El paisaje.	Pág.146
7.2.9. El método de las arrugas.	Pág.147
7.2.10. Delimitaciones.	Pág.148
7.2.11. Procedimientos.	Pág.153
7.2.12. El bosque y árboles.	Pág.154
7.2.13. Océano y olas.	Pág.156
7.2.14. Las cuatro estaciones.	Pág.157
7.2.15. Lejos del polvo.	Pág.158
7.2.16. Despojarse de la vulgaridad.	Pág.159
7.2.17. La unión con la caligrafía.	Pág.161
7.2.18. Asumir sus cualidades.	Pág.161
7.3. La relación visual entre el tratado y su obra.	Pág.162

8. HALLAZGOS A PARTIR DEL ESTUDIO DE *EL TRATADO DE PINTURA DEL MONJE CALABAZA- AMARGA*.

Pág.182

9. ESTUDIO DE LAS IMÁGENES DE LOS ROLLOS 6087 Y 6088 DE LA COLECCIÓN COMPLUTENSE. DONACIÓN D. JOSÉ MARÍA PRIETO

9.1. Estudio de la imagen del rollo C.U.C. 6087.	Pág.190
9.2. Estudio de la imagen del rollo C.U.C.6088.	Pág. 205
9.3. Hallazgos a partir del estudio de C.U.C. 6087 y 6088.	Pág. 223

10. CONCLUSIONES.	Pág. 228
11. RESUMEN EN INGLÉS.	Pág. 240
11.1. Thesis's title.	Pág. 240
11.2. Introduction.	Pág. 240
11.3. Objectives.	Pág. 242
11.4. Outcomes.	Pág. 243
11.5. Conclusions.	Pág. 244
12. BIBLIOGRAFÍA.	Pág. 246
13. ÍNDICE DE IMÁGENES.	Pág. 252
14. GLOSARIO.	Pág. 260

“Dibujo es todo paso dado hacia la representación final de lo trascendente.”

José María Bullón¹

¹ Bullón, J. M. *Dibujo interno. Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*, p.204.

1. INTRODUCCIÓN:

1.1. Sumario.

El propósito fundamental de esta investigación es desvelar el papel que juega la figura humana en su acción como caminante, dentro de la pintura de paisaje del autor y monje ch'an: Shitao. En este contexto, quisiera proponer también un análisis y estudio de dos de los cinco rollos verticales de pintura atribuidos a este autor y catalogados con los números 6087 y 6088, en los que aparece la figura del eremita integrada en el paisaje: rollos pertenecientes a la Colección Complutense de la Donación Prieto de la Facultad de Psicología. Para el estudio de dichas obras se parte de una primera datación y clasificación realizada por la Universidad Complutense.

Por lo tanto el primer objetivo de la investigación es la observación de la representación pictórica de la figura del caminante en el paisaje y la relación que se establece entre ambos. Este objetivo servirá de punto de partida para desvelar si los rollos pertenecientes a Shitao, en los que se representa esta imagen plástica, pueden ser catalogados dentro de la pintura contemplativa y meditativa creada en el contexto del pensamiento filosófico taoísta y budista ch'an. Es en este sentido que tanto la relación de la figura pintada en su entorno natural, como la relación del artista con el paisaje que representa, se encuentran ambas dentro del mismo ámbito espiritual. En este entorno, la naturaleza es para el maestro ch'an una fuente de conocimiento y es en ella dónde nace el camino místico que conduce al encuentro con la Vacuidad: el iniciado ha de introducirse en ella y recorrer su vía espiritual simbolizada gráficamente en la pintura de paisaje por la imagen del camino.

Para este estudio de tesis se parte del hecho de que es fácil y común encontrar representaciones de personas dentro de los distintos rollos de Shitao. En cuanto a la representación de la figura en su obra paisajística, al no ser importante la identificación del sujeto, no se concibe el retrato de los personajes. La figura humana es un elemento más que compone la unidad del paisaje, constituyente del mismo. No se trata de representar al individuo como tal, -su paso por la naturaleza queda apuntado de manera anecdótica- se representa al sujeto como parte de una humanidad, que a su vez forma parte del universo.

Lo importante en estos contextos espirituales es la relación que esta humanidad establece con el Todo, con el Vacío, con el Tao: el gozo que provoca participar de su armonía es una de las nociones fundamentales en la relación “Persona-paisaje” dentro de estos contextos. La naturaleza fluye de manera espontánea y el individuo forma parte de ese mismo fluir, sin alterar el orden natural, como un elemento más junto con los árboles, plantas, cascadas etc. Por ello la persona dibujada surge como una pequeña parte de un todo compositivo mucho más amplio. Las figuras pueden estar representadas realizando tareas cotidianas, en postura meditativa, o cómo caminantes, incluso haciendo un alto en su recorrido o en estado de contemplación. La figura del “sujeto andante” es utilizada por los pintores como una metáfora del Tao debido a la semejanza con su ideograma. Por ello este tipo de figuras son muy interesantes de observar ya que se relacionan directamente con los pensamientos taoísta y ch’an.

En esta misma línea de pensamiento, se parte de una primera hipótesis por la cual se supone que hay una relación espiritual entre el pintor que realiza la obra, la

figura pintada (que es una proyección del pintor), y el observador que despliega el rollo y lo contempla. Se propone que no existe diferenciación entre la “mente/corazón” del autor, la “mente/corazón” de la figura andante representada en la obra y la “mente/corazón” del observador que la contempla. Si todos participan del mismo encuentro en el que “mente /corazón” se hace “Uno” gracias a su encuentro con el Tao, entonces se podría deducir que todas ellas constituyen una misma unidad y de este modo la obra se convierte en un medio para poder participar del estado espiritual en el que fue creada. Así, su contemplación facilitaría al espectador el acceso al estado meditativo y podría hacerle partícipe de la misma experiencia regeneradora, así como impregnarse de la misma gracia que ha permitido al artista crear su obra. Por tales motivos estos rollos podrían clasificarse y estudiarse tanto por su estética y concepción, como obras contemplativas y meditativas.

Si sucede de este modo y resulta que la obra creada es un canal iniciático místico, ella estará sometida a la técnica de creación plástica propia de estos entornos monásticos dónde los monjes pintores hicieron sus prácticas de contemplación y meditación en el paisaje, como método práctico para alcanzar el estado de desapego. Este estado tiene como objetivo último trascender las apariencias para conocer “lo esencial”. En el caso de Shitao su vida estuvo unida a un continuo viaje físico que le llevó a participar de los lugares naturales y sagrados de China. Como resultado de esta práctica surge el estado de “no mente” en el que el artista se ve inmerso en el paisaje formando parte del Todo y sintiendo su libre y espontáneo fluir, realizando una obra que estará llena de vitalidad y en unión con la fuerza libre de la naturaleza. Desde ese estado de conciencia en el que la “mente/

corazón” constituye una unidad, el pintor comienza su ceremonia: un ritual artístico gracias al cual la obra quedará trazada sin retoque y la imagen representada surgirá de manera espontánea ya que el trazo del pincel serán el vínculo con lo sobrenatural y el pintor -a modo de canal- será capaz de captarlo y trasladarlo al soporte elegido gracias a la unión del “Pincel/Tinta”. El trazo que surge de esta experiencia es denominado por Shitao con el nombre del “Trazo Único del Pincel”, y “El trazo único” crea el paisaje.

Se parte también del hecho que el arte taoísta y budista se aleja de la copia del natural tal cual la concebimos en las escuelas occidentales; se trata de pinturas que no intentan representar la forma de manera fiel a lo observado ya que no parten de un análisis representativo en el que participan el pensamiento y el intelecto. Más bien al contrario: el artista mantiene ese estado de “no mente” para llevar a cabo su obra.

La técnica pictórica que integra este trazo y que es utilizada en sus rollos es la técnica de origen chino denominada actualmente en occidente por el nombre “Sumi-e” de origen japonés (Sumi= tinta y e=pintura). “Sumi-e” es un tipo de pintura que integra el cuerpo físico, el cuerpo emocional y el cuerpo mental. El cuerpo físico es la herramienta que posibilita el movimiento y la acción: el trazado. El cuerpo emocional es el que conecta con el Ser, con la naturaleza y por lo tanto con la esencia de las cosas, con lo genuino. Y el cuerpo mental es el que permite que la pintura surja de manera espontánea al permanecer en silencio gracias a la no acción. Por lo expuesto se deduciría que esta técnica está íntimamente relacionada con la práctica meditativa. El artista utiliza esta manera rápida de pintar, y en el caso

de Shitao además, desarrolla ampliamente el ya nombrado “Trazo único”, ya que gracias a él lo esencial del encuentro espiritual entre el individuo y la naturaleza queda captado e incorporado al papel. De esta manera, el Silencio espiritual se integra en la obra de arte y con él lo Inefable.

Por lo tanto si el trazo que deja el pincel es único y es necesario que sea así para captar la relación “Persona/Paisaje” (o lo que es lo mismo: “Persona/Montaña-Agua”). Partiendo de ese hecho, una hipótesis inicial sería que en la naturaleza el corazón del caminante (pintor/figura/observador) que la contempla y medita es también único. Por ello, la obra de Shitao podría ser una invitación a lo espiritual, o incluso convertirse en el propio camino de iniciación de la mano del maestro.

1.2. Hipótesis o planteamientos de partida.

A partir de este momento se propone como hipótesis la siguiente idea: si el trazo del pincel es único, entonces el tao de la mente y el corazón (xin) entre aguas y montañas (paisaje) también es único y andante.

El objetivo de esta hipótesis es verificar si las obras de paisaje realizadas por el pintor en las que aparecen figuras de caminantes han sido concebidas desde una perspectiva espiritual -gracias al espíritu eremita del autor-, y como consecuencia su función podría ser la de invitar al observador no sólo a la contemplación de la obra, si no a iniciarse en el camino y lograr el crecimiento espiritual que permita su encuentro con el Vacío, con el Tao. Se demostraría de esta manera si Shitao es un mediador que lega su conocimiento para que el actual buscador espiritual participe de él.

Para llevar a cabo estas hipótesis de trabajo, el estudio se divide en dos etapas. La primera está orientada a recopilar datos de estudio de tipo contextual, es decir, se comienza con el análisis del autor dentro de su contexto histórico y religioso/filosófico. Mediante este planteamiento y la recopilación de datos de carácter histórico se propone introducir y situar al autor en su entorno social, revisando con especial enfoque y detalle, su relación con el pensamiento taoísta y budista ch'an. A través de este apartado se pretende mostrar el ámbito de pensamiento en el que el artista concibió su obra.

Dentro de esta misma parte del estudio se incluye también una revisión contextual de los aspectos estéticos/artísticos con la misma intención de situar la obra de Shitao dentro del conjunto plástico que la rodea. De esta manera, y a continuación, pasar a establecer una visión comparativa con el propio pensamiento del autor que queda recogido en su texto: *“El tratado de pintura del monje calabaza amarga”*. Seguidamente se revisarán aspectos técnicos del proceso de creación en materia de pintura oriental que puedan aportar datos de conocimiento para el estudio técnico de sus obras.

Una segunda etapa es de carácter analítica y se utilizarán los datos obtenidos anteriormente. En ella se atiende por un lado al análisis objetivo de las imágenes de las obras de número de catálogo 6087 y 6088, su presentación, su estudio compositivo y técnico, y por otro lado a su análisis estético desde la perspectiva de su contexto histórico/artístico, filosófico y religioso, verificando en las obras las conclusiones obtenidas en los estudios anteriores.

Finalmente, se concluirá este estudio recopilando los principales puntos de la investigación. Las esenciales líneas de pensamiento que se hayan demostrado

constituirán este apartado, como un sumario que clarifique los conceptos y que sirva a modo de “ensayo esencial” de La pintura de paisaje en las tradiciones taoísta y budista: el flujo de la vida. La figura humana como elemento natural.

1.3. Metodología.

Como punto de partida metodológico para la investigación tomo mi trabajo previo del D.E.A. realizado para el Instituto de Ciencias de las Religiones bajo el título “*Arte zen: el contraste entre el vacío y lo lleno*” que tiene como objeto de estudio la obra de Shitao.

Este primer estudio ha facilitado un encuentro básico con la bibliografía y los autores que rodean a la figura del pintor. A partir de este inicial apunte bibliográfico sobre Shitao se analizando su contexto histórico, artístico y religioso, así como el tratamiento pictórico del paisaje propio de los entornos taoístas y budistas ch’an.

Por otro lado, este trabajo previo abre la posibilidad a la investigación de otros aspectos más específicos de este autor -como el que se propone para esta tesis- y llega a la conclusión de que la obra de este pintor está concebida por un maestro ch’an que cultiva el paisaje taoísta, por lo que su obra pictórica está impregnada de sus valores y por lo tanto estos quedan plasmados en sus rollos de pintura.

Este hecho hace que se establezca como metodología de trabajo a lo largo de este estudio la ilustración de las ideas propuestas en la investigación con imágenes de los distintos rollos creados por el autor, tratando así de facilitar la comprensión del texto e ilustrando de esta manera la relación existente entre las ideas tratadas a partir del estudio de Shitao y la expresión plástica de las mismas. Por ello las imáge-

nes seleccionadas para esta tesis tienen una correspondencia directa con los contenidos que se van desarrollando.

La metodología fundamental está enmarcada dentro de las posibilidades materiales de las que dispone la Universidad Complutense. Y esto significa que el proceso para desarrollar la hipótesis de trabajo se realiza de dos maneras diferentes: en primer lugar el estudio bibliográfico y en segundo lugar el estudio directo de la obra de su colección de pintura.

Respecto a las fuentes bibliográficas, una vez examinados los fondos de textos en castellano pertenecientes a las bibliotecas de la Complutense, (Facultades de Psicología, Geografía e historia, Bellas artes, Filosofía y Filología) se acude a textos de autores franceses principalmente para que completen la investigación, teniendo como punto de partida principal la obra de François Cheng, ella facilita una visión general y asequible del contexto espiritual en el que se encuadra la pintura de paisaje en oriente, y se centra en concreto en la figura de Shitao en un amplio texto muy ilustrativo dedicado a él "*Shitao le saveur du monde*". También se estudia varios textos en inglés como el publicado de Jonathan Hay: "*Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*" el cual constituye una referencia básica para la comprensión de la personalidad de Shitao. Otro de los autores que han servido de guía para la comprensión del "*Tratado de pintura del monje Calabaza-amarga*" es el sinólogo belga Pierre Ryckmans: su estudio dedicado a este documento es muy importante para el posterior análisis de las obras pertenecientes a la Colección Complutense.

Para la selección de autores se ha realizado una búsqueda entre aquellos cuyas ediciones tienen como intención desvelar al mundo occidental los conocimientos del

arte y las religiones orientales. Así como otros libros de origen oriental, entre ellos el propio tratado de pintura de Shitao, traducidos al castellano o al francés.

Se ha visitado el Museo de Arte Oriental de Valladolid y Ávila para completar la base bibliográfica con los fondos de dichos museos, y se han recopilado los datos de estudios necesarios a nivel de contenidos bibliográficos para poder abordar el análisis de las obras pertenecientes a la Colección Complutense.

El estudio de las obras C.U.C. 6087 y 6088 se realizará de manera directa; ello permite el estudio técnico de las mismas y su análisis estético/artístico. El acercamiento a la obra de arte abre la posibilidad de buscar referentes o fuentes bibliográficas que se relacionen directamente con ellas, así como la búsqueda de copias u originales que aporten más información y que hayan sido catalogadas en otros museos o instituciones.

Con todo ello se concluirá el trabajo que tiene como fin último demostrar la hipótesis de partida: desvelar el papel que juega la figura del caminante dentro de la pintura de paisaje y deducir si las obras de la Colección Complutense pueden ser asociadas al autor: el monje ch'an Shitao.

2. SHITAO Y SU CONTEXTO CULTURAL.

2.1 Acercamiento a la figura de Shitao.²

Según los datos biográficos recopilados en las obras de los autores François Cheng (1929-)³, Jonathan Hay, Pierre Ryckmans (1934- 2014)⁴, y James Cahill (1926-2014)⁵ que han llegado hasta nuestros días, el verdadero nombre del monje Shitao (cuya traducción significa: "Ola de Piedra") es Zhu Ruoji, y su nombre monástico es Yuanji o Daoji. Sin embargo, no es el único nombre por el que se puede encontrar a este autor: dependiendo de las épocas y los países en los que se hayan editado estudios sobre Shitao, se le puede encontrar también bajo otros nombres como Ruoji Zhu, Shi Tao, Dao Ji. Según Jonathan Hay, Shitao utilizaba principalmente tres nombres que continuó usando durante toda su vida: Shitao, Shitao Ji, y Xiaocheng Ke (huésped de Hinayana). También utilizaba tres sellos que serán sus acompañantes a lo largo de su obra: El doble sello que se lee "Yuanji Shitao" y los sellos sencillos que decían "Lao Tao" (Antiguo Tao) y "Famen" (Puerta de la Ley)⁶. Este hecho dificulta considerablemente un estudio fidedigno y en profundidad sobre el autor. Con todo ello y dadas las escasas traducciones e investigaciones realizadas en nuestro país sobre pintura oriental, el nombre más frecuente por el que podemos encontrarle en las ediciones en castellano es el de

² Para la redacción de este apartado ha sido muy útil y recomendable la lectura de la traducción de las notas de Pierre Ryckmans que aparecen en el Anexo II, traducidas por María Lecea y publicadas por la Universidad de Granada de su obra: *Shitao. Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*.

³ Datación de su nacimiento según: Cheng, F. *Vacío y Plenitud*.

⁴ Datación según: <http://cultura.elpais.com/>

⁵ Datación según: <http://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/responses-a-reminiscences/123-1short-biography>

⁶ Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 324.

Shitao, además, una dificultad añadida en la investigación sobre un “monje-artista”, a diferencia de la cultura occidental dónde la identificación del individuo lleva a la transmisión de nombres incluso de padres a hijos, en el caso de los entornos espirituales ch’an, es un hecho habitual el cambio de apelativo de un mismo individuo. Esto se debe a que el monje expresa con su nombre el estado espiritual en el que se encuentra y por lo tanto su alias varía dependiendo de las transformaciones que experimenta en su camino espiritual. La traducción de algunos de ellos adoptados por Shitao a lo largo de su vida se encuentran recogidos en el libro: “*Shitao. La saveur du monde*” del autor François Cheng (1998), de los cuales quedan reseñados los siguientes:

“El hijo primogénito”, “El descendiente de Jingjiang”, “El adepto al pequeño vehículo”, “Mitad hombre”, “Raíz obtusa”, “Roído hasta los huesos”, “El monje calabaza- amarga”, “El venerable ciego”, “El viejo solitario” y “El discípulo de la Gran Pureza”⁷

Otra de las dificultades encontradas con respecto a este autor es situar con certeza las fechas de nacimiento y muerte ya que éstas son aproximadas. Según los autores que cito a continuación, las fechas se pueden ubicar en torno a los siguientes periodos:

1630-1707 aproximadamente (René Grosset 1661)⁸

1640-1714 (Yasunari Kitaura 1991).⁹

⁷ *Fils aîné*, “*Descendant de Jingjiang*”, “*Adeptes du Petit Véhicule*”, “*Moitié d’homme*”, “*Racine obtuse*”, “*Rongé jusqu’aux os*”, “*Le monie Citrouille- amère*”, “*Le Venerable aveugle*”, “*Le Viellard solitaire*”, “*Le disciple de la Grande Pureté*”. Cheng, F. Shitao. *La saveur du monde*. p. 21. Traducción de Mar Navarro.

⁸ Datación según: Grousset, R. *Historia del arte y la civilización china*, p. 237.

⁹ Datación según: Kitaura, Y. *Historia de arte china*, p. 356.

1641-después del 1710 (François Cheng 2004)¹⁰

1642-1707.(Chinnery, John).¹¹

1642-1707. (François Cheng)¹²

1642-1707. (Jonathan Hay)¹³

1641- 1719/1720 (Pierre Ryckman)¹⁴

Para describir a este autor desde un punto de vista general, como primera aproximación se puede decir que Shitao es un monje budista ch'an. Poeta, pintor, calígrafo y diseñador de jardines, también es el autor del tratado *Discurso acerca de la pintura del monje Calabaza- amarga*. Cronológicamente se le sitúa dentro de los grandes pintores chinos perteneciente a las Dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644- 1811)¹⁵, lo que correspondería a finales del Siglo XVII y comienzos del XVIII de la era cristiana.

En cuanto a la producción pictórica de Shitao, de las obras catalogadas que han llegado a la actualidad, ninguna de ellas se encuentra en los dos Museos Nacionales de arte oriental de Ávila y Valladolid.

Los museos localizados en esta tesis que conservan su obra son: Museo de Shangai, Museo del Palacio de Pekín, Museo de Anhui, Museo de Tientsin, Museo de Nankin, Museo de Canton, Museo de Wuxi, Museo de Shichuan, Museo de Fujian, Museo de Shenyahg, Museo Provincial de Guangdong, todos ellos en Asia. Museo Gimet de París, en Europa. Museo de arte del Condado de los Ángeles,

¹⁰ Datación según: Cheng, F. *Vacío y plenitud*, p. 42.

¹¹ Datación según: Chinnery, J. *Los tesoros de China*, p.185.

¹² Datación según: Cheng, F. Shitao, Portada.

¹³ Hay, J. Shitao. *Painting and modernity in Early Qing China*, p. 330.

¹⁴ Datación Según Ryckman, P. *Shitao. Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*, Anexo II y III. p, 225

¹⁵ Datación según: Cheng, F. *Vacío y plenitud*, p. 34,41.

Smithsonian Institution de Washington y Princeton art museum de Nueva Jersey en América del Norte.

Sus obras responden a diferentes títulos como pueden ser: *Jacintos, Cabeza de col, Brotes de orquídeas, Dos flores en conversación, Ciruelo en flor, Bambú y roca, A la espera de la primavera, Arroyo en invierno, Escuchando el ruido del agua etc.*, la mayoría de ellos relacionados con la pintura de paisaje, la naturaleza y los cambios estacionales que aparecen como temas principales tratados por este autor.

Su obra titulada: *Los montes de Jinting en otoño*, es una obra de gran formato 86 x 41,7cm. (véase fig.1) Este rollo pertenece al *Museo Guimet de París*. Esta obra ilustra de manera general, el espíritu de la pintura de Shitao: los detalles que aparecen descritos con sus pinceladas crean una imponente imagen paisajística que describe desde el valle en la parte inferior del rollo vertical, hasta el vacío del horizonte situado en la parte superior de las montañas, siguiendo así el estilo clásico de la pintura taoísta. La naturaleza ante los ojos del espectador aparece vivificada: el agua la recorre bañando de salud la vegetación que comienza a abrir sus primeros brotes de primavera. La obra despide armonía y sus caminos invitan a quien la observa a deambular por ellos perdiéndose por la campiña. Gracias a ella es fácil que el observador se aleje de su realidad, se sumerja en la pintura, se transforme en eremita y transite por el paisaje contemplando y haciéndose uno con su energía.



Figura 1. *Los montes de Jinting en otoño*. Shitao.

2.1.1. Shitao: vida y contexto histórico. El cambio de dinastías de Ming a Quing.

Zhu Ruoji nace en una familia de origen imperial. Su padre es descendiente directo del hermano mayor de Zhu Yuanzhang, fundador de la dinastía Ming (1368-1644). Su fecha de nacimiento coincide aproximadamente con la caída de dicha Dinastía y le sitúa en la provincia de Guangxi al sureste de China. Aunque se desconoce el lugar exacto de su nacimiento, este podría ser Wuzhou o Quanzhou.

En sus comienzos, la Dinastía Ming propuso llevar a cabo la restauración de los valores tradicionales en China, después de una larga etapa de gobierno dominada por los mongoles. Son características de esta Dinastía la profunda reconstrucción agraria, así como la puesta en marcha de un nuevo régimen político y administrativo. Para la elección de su clase política, los funcionarios que la componían, debían someterse a exámenes de estado para ocupar sus puestos públicos, por lo que el gobierno estaba en manos de una clase culta y refinada que practicaba el arte de la caligrafía, la poesía y la pintura. El periodo Ming está impregnado de un creciente sentimiento nacional que dio lugar a un nacionalismo popular y a un fortalecimiento de la burguesía.

Durante el periodo Ming, el arte se hace conservador y su estilo fue denominado en ocasiones de “Restauración”. Hacia el final de la Dinastía el arte de la pintura, en parte de sus obras, cae en el “academicismo”. Los nuevos talentos, más allá de aportar nuevas propuestas pictóricas conservan y mantienen viva la herencia dejada por los Antiguos maestros.

Las catástrofes naturales se suceden a finales del periodo de los Ming. Los funcionarios, la clase mandarina, no siempre sabe entender y subsanar las necesidades del campesino. Comienza una etapa de deterioro: las rebeliones del campesinado en contra de los terratenientes y las conspiraciones en palacio en busca del poder por parte de los altos funcionarios; incluso los eunucos, emperatrices y concubinas se oponen al vigente poder imperial. A esta debilidad social se le añade la falta de protección en las fronteras debido al extenso territorio que ocupa China: su inacabada Gran Muralla no impide el paso de los pueblos bárbaros que la cruzan invadiendo por varios puntos fronterizos. La Muralla no sólo representaba una fortaleza militar, era también un símbolo de la estabilidad China: ella separaba el mundo estable del inestable mundo nómada exterior.

El suicidio del último emperador de la Dinastía Ming, Chongzheng (1611-1644)¹⁶ abre las puertas a las tribus de origen bárbaro: los manchúes. Con ellas se inicia la Dinastía Quing (1644 - 1911). Shitao y la Dinastía Quing empiezan su andadura casi a un mismo tiempo.

Tras el suicidio del Emperador en Pekín el resto de la corte se refugia en Nankín, capital del sur del imperio. El padre de Shitao, Hengjia, es nombrado regente del Imperio en Guilin, pero su autoridad no es reconocida por los legitimistas y muere asesinado junto algunos miembros de su familia. Su hijo Zhu Ruojiji, de tres años de edad, consigue huir ayudado por uno de sus sirvientes que le acompañará hasta su edad adulta y al que denominaba “Hermano mayor” Hetao¹⁷. Él le confía al monasterio de las montañas de Xiang en Quanzhou, de monjes pertenecientes a la

¹⁶ Dato obtenido en: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/116943/Chongzhen>.

¹⁷ Hay, J. Shitao. *Painting and modernity in Early Quing China*, p. 324.

comunidad budista ch'an y es en este lugar donde Shitao comienza su camino iniciático como discípulo.

Los manchúes aumentan su poder a través de la alianza con varias tribus bárbaras. Organizan a la población y la preparan para la guerra bajo ocho comandancias, o lo que es lo mismo, bajo "*Ocho estandartes*". Cada insignia representaba a una familia diferente, una organización económica y administrativa, así como una organización militar independiente. Su fortaleza viene dada por tratarse de tribus nómadas dedicadas al comercio de pieles, perlas y productos mineros, así como al cultivo del Ginseng. Hasta la consolidación de su poder establecen una política de opresión. Después, al hacerse sedentarias, se adaptan poco a poco al sistema de vida chino. Intentan imponer su propia lengua como lengua nacional pero siempre queda desplazada por la autóctona. Aunque imponen el confucionismo como religión oficial, el Emperador Shunzhi (1644-1661)¹⁸ mostró su interés por el budismo, incluso quiso abdicar para hacerse monje budista. Es bajo el mandato de su hijo Kangxi (1654-1722)¹⁹ cuando China se convierte en protectora de la cultura tibetana cuyos dignatarios rindieron vasallaje al nuevo emperador. Esta es una de las razones aducidas posteriormente en el Siglo XX por Pekín para justificar la adhesión del Tíbet al territorio chino.

Entre los años 1662 y 1722 se data el periodo de mayor florecimiento de esta nueva Dinastía regida por Kangxi. El nuevo emperador como gobernante, a pesar de su origen extranjero, posee una mentalidad conservadora y a un mismo tiempo respetuosa de la cultura original del país. Durante su mandato se dedicó a la restauración de las tradiciones chinas, a la mejora de las obras públicas, al fomento

¹⁸ Datación y datos aportados según. Chinnery, J. *Tesoros de China*, p.182.

¹⁹ Datación según Chinnery, J. *Tesoros de China*, p.183.

de la agricultura y a la lucha contra la corrupción del funcionariado. Sus buenas relaciones con el Tíbet atraerían a numerosos budistas al Imperio chino aumentando su población. Este hecho provoca que de manera espontánea se agilice la divulgación de esta creencia por el territorio chino de una manera pacífica.

Debido a la decadencia y el hambre vivida durante las últimas etapas bajo la anterior Dinastía Ming, parte de la población acoge de buen grado la llegada de un nuevo gobierno. La población ve en el pueblo manchú una nueva posibilidad de restablecer el orden y el bienestar social. Muchos de los altos funcionarios se suicidan a la llegada de este nuevo gobierno al no estar dispuestos a aceptar los nuevos cambios y la pérdida de privilegios. La población de mayor edad que había sufrido el drama de la caída de los Ming adopta una posición de rechazo y de alejamiento del gobierno Quing refugiándose en monasterios o escogiendo una vida solitaria de carácter eremita. A finales de este periodo, una vez deterioradas las fronteras de China, poco a poco van entrando ideas occidentales que invaden su mundo intelectual. El conservadurismo manchú va decayendo; los puertos comerciales están en manos de occidentales y las guerras debilitan la economía. China cambia: pierde su Imperio, su sistema feudal de administración y se ve obligada a abrirse a una nueva etapa de historia contemporánea.

Bajo este contexto social convulso e inestable François Cheng, en su obra *Shitao, la saveur du monde* (1998), presenta a Shitao como un joven de carácter inquieto en busca de su identidad. Su vida es un recorrido de autoconocimiento y a su vez de crecimiento espiritual. Se puede establecer un paralelismo entre los acontecimientos sociales que le rodean y su vida privada. Es importante ver cómo los sucesos políticos inciden directamente en la personalidad del autor al verse ale-

jado de su familia desde una temprana edad. Shitao ignoró su verdadera identidad y su origen social hasta la edad aproximada de veinticinco años²⁰. Fue educado en monasterios budistas ch'an dónde fue iniciado en las técnicas de la caligrafía y la pintura, perfeccionando posteriormente el conocimiento de estas artes junto con la poesía.

Shitao está inmerso en una sociedad cambiante dónde el confucianismo impuesto como religión oficial provoca que los seguidores budistas y taoísta elijan el campo como medio para realizar sus prácticas espirituales de manera más segura y libre lejos de los centros urbanos. Parece inevitable que el joven Shitao comience su andadura hacia la madurez como monje, caminando y buscando su conocimiento interior en la naturaleza, haciendo de la pintura una práctica espiritual y buscando en los entornos sagrados el equilibrio interior que la sociedad le ha arrebatado como hombre, pero que se le concede como monje en el cultivo de las técnicas espirituales búdicas. (Estas técnicas actualmente son conocidas como técnicas zen).

2.1.2. El camino iniciático de Shitao.

Los monasterios budistas son espacios alejados de las convenciones sociales. Lugares donde se practica la espiritualidad y la cultura ritualista. Ir vestido de monje es una manera de expresar hacia el exterior el deseo de paz. En los espacios budistas no sólo se cultivaba la meditación y la contemplación, también se realizan otras prácticas relacionadas con el conocimiento interior como son la poe-

²⁰ Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 326.

sía, la caligrafía y el arte del pincel; hechos muy importantes para la formación del monje y muy especialmente para la de Shitao, ya que la posibilidad de acceso a la cultura artística estuvo siempre disponible para él. Su vida en los monasterios, o en lugares ligados a ellos, le dotó de las posibilidades materiales para dedicarse en exclusividad a la práctica de la pintura, la caligrafía, la poesía y a la formación de discípulos en estas artes. También le permitió el contacto y el aprendizaje con otros maestros. Esta dedicación artística, desde su misma base de formación infantil, estuvo marcada por la instrucción, el pensamiento y el modo de vida adquirido de la relación cotidiana con los monjes budistas ch'an. Su asegurada manutención dentro de la comunidad le permitió centrarse en su producción artística y no dedicarse a otros trabajos que le desviaran de su camino plástico.

Al final de la Dinastía Ming algunos pintores independientes más afines al pensamiento taoísta o budista que al confuciano, cansados por otro lado del academismo estético que impera en esta época, buscan otro camino para su arte lejos de lo decorativo o lo cortesano. Procuran en la pintura una vía de enriquecimiento y cultivo espiritual. Para ello deciden adoptar una vida eremita o monástica donde la pintura nazca de un nuevo ánimo liberado de lo inútil, lejos de la vulgaridad, lejos de todo aquello que limite su espíritu como son las costumbres, modos y maneras sociales tan presentes en la vida confuciana. Por ello los monasterios se ven empapados de esta nueva energía y se mantienen activos como lugares de intercambio artístico y cultural. Estos artistas eligen una vida más cercana al pensamiento ch'an en el que el contacto con la naturaleza enriquece el alma al conectarse en ella, con lo esencial. El paisaje permite al buscador espiritual vivir en armonía con su flujo vital, que se da de manera espontánea y realizar las

prácticas meditativas y contemplativas en este entorno vivo que es tomado como objeto de contemplación. Es en él donde se produce el encuentro con lo trascendente, con el conocimiento de lo auténtico. El arte que surge de esta confluencia espiritual es un arte que contiene en su trazo toda la sabiduría que participa de la armonía de la naturaleza.

Es este el ambiente en el que crece Shitao, refugiado en monasterios budistas desde los tres años, donde su nombre por motivos de seguridad, fue sustituido por el de Dao Qi. Es en este entorno dónde aprende a leer aproximadamente a la edad de diez años (1651) y estudia pintura alrededor de los trece o catorce años²¹. De aquí que la influencia del budismo ch'an sea determinante en su formación espiritual y por lo tanto impregna también su conocimiento estético y su producción pictórica.

Su primer maestro es Chen Yidao (1647-1661), con quien realiza su primer álbum de pintura en 1655 con el título: *Cincuenta y seis pinturas de orquídeas*. Posiblemente estudió también con Pan Xiaochi, tallador de sellos y otros artistas locales como son Liang Hong y el monje pintor Chaoren Luzi.²²

El encuentro con el pensamiento ch'an y sus prácticas de caligrafía y pintura hacen que Shitao sienta la necesidad de mejorar y de ser instruido por un nuevo maestro. Por ello acude en 1665 al encuentro de Lü'an Benyue (-1676)²³ con aproximadamente veintitrés años. Este maestro es el célebre instructor budista del Emperador Shunzhi. Lü'an Benyue le acoge como discípulo y será él quien le pro-

²¹ Hay, J. Shitao. *Painting and modernity in Early Qing China*, p. 324.

²² Tanto de Pan Xiaochi, Liang Hong y Chaoren Luzi, no ha sido posible establecer las fechas de nacimiento y muerte para este estudio. Sus datos están tomados de Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 324.

²³ La existencia de Lü'an Benyue ha sido referenciada por varios autores: Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 324. Lecea, M. *Shitao. Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*. p.216. En ninguno de los casos se hace referencia a la fecha de nacimiento de dicho maestro budista.

ponga el viaje como herramienta para el conocimiento del ch'an²⁴. A partir de este momento comienza su periplo y transita por diferentes regiones, por ambientes monásticos y urbanos en los que completa su formación. Enriquece sus capacidades como artista y disfruta de la contemplación de diferentes entornos naturales, cada uno con sus diferentes matices, como práctica para la ejecución de sus obras de paisaje. Estos lugares que recorre como caminante son una referencia a la hora de catalogar su trabajo pictórico que queda dividido en cinco etapas que coinciden con su estancia en cinco puntos geográficos diferentes, cada uno de ellos dejarán su huella en la obra del pintor. El desarrollo de cada una de estas etapas permite dibujar el retrato psicológico del autor y construir un mapa de influencias culturales que van a constituir el andamiaje de su obra pictórica. Estos cinco genéricos espacios/etapas son:²⁵

1: Wuchang (1656-1666).

2: Xuancheng (1666-1679).

3: Nankín (1680-1689).

4: Pekín (1689-1691).

5: Yangzhou (1692-1707).

La vida monástica protege a Shitao de cualquier ataque civil ya que le aleja de posibles intereses políticos. En 1677 se sitúa la visita del Magistrado Zhong Lhan²⁶. Este funcionario conoció a su padre en el final de la Dinastía Ming y es él quien desvela a Shitao el origen de su nacimiento y su condición social.

Shitao en su madurez adquiere el reconocimiento público como pintor. Es a

²⁴ Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 324.

²⁵ Para la datación de este apartado he tomado como referencia las fechas citadas a lo largo del texto de Cheng, F. *Shitao, le saveur du monde*.

²⁶ Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 326.

partir de este momento cuando su vida se abre a nuevas relaciones intelectuales y políticas, disfrutando de la protección de los mecenas vinculados a la Dinastía Ming, o bien del respaldo de los nuevos comerciantes manchús que en las etapas de mayor prosperidad y calma social le encargan nuevos trabajos. Desempeña a su vez su actividad como maestro instructor de nuevos alumnos. A este respecto son conocidos, entre otros, los nombres de Xiao Xipei, Li Yongong, Xu Shagnwen, Liu Xueixi, así como el de los monjes pintores que estudian con él: Suiyuan, Donglin y Xuetian²⁷ por lo que se deduce que la transmisión de su legado no sólo está en su obra gráfica o escrita, sino que también se transfiere a través del trabajo de sus discípulos y compañeros maestros.

Su encuentro con la vida pública y su identificación con el ciudadano, le llevan a insistir en ser tratado como seglar renunciando a su origen como monje.²⁸ Esta evolución se trata con más detalle en el próximo apartado.

2.2. La práctica de la contemplación en el paisaje y el encuentro con la ciudad.

¿Qué es lo que el autor contempla en cada provincia que recorre, qué aporta a su obra y por lo tanto, a su desarrollo espiritual?

El hecho del viaje supone caminar y contemplar el paisaje. En ocasiones supone además, el encuentro con lo sagrado lo cual permite experimentar el hallazgo de

²⁷ No ha sido posible localizar la fecha de nacimiento y muerte de Xiao Xipei, Li Yongong, Xu Shagnwen, Liu Xueixi, Suiyuan, Donglin, Xuetian. Estos datos aparecen descritos en la biografía de Shitao de la obra de Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 326, 327.

²⁸ Este dato sobre la insistencia de ser tratado como seglar es tomado de Rickmans, P. *Shitao, discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza- amarga*, p. 216.

aquellos lugares que la tradición china considera llenos de plenitud y gracia. En su recorrido Shitao también se encuentra con lo mundano, lo que le ayuda a perfilar su personalidad pictórica como ciudadano.



Figura 2. Esquema del recorrido que hace Shitao desde Wuchang (1656-1666), hasta Yangzhou (1692-1707).

El periplo realizado por Shitao (véase fig.2) comienza en una provincia del centro de China ubicada en el margen sur del río Yungtze, la ciudad de Wuchang (1656-1666). En esta etapa temprana, Shitao viaja al encuentro de una de las grandes montañas sagrada y lugar de peregrinación espiritual en China: el Monte Lu. Este hecho demuestra su interés, desde su primera juventud, por el encuentro místico con el medio natural. Es durante este viaje cuando realiza un primer álbum de pintura autobiográfico conservado actualmente en el Museo provincial de Guangdong²⁹. A partir de él se enfrenta a la realización de obras de mayor volumen, como queda constatado en la biografía recogida en *Shitao. Painting and modernity in early Qing China* (2001) de Jonnathan Hay.

Desde Wuchang arranca su periplo hacia Xuancheng situado en la provincia de Anhui (1666-1679). Esta etapa es una fase de crecimiento individual, de completar su formación dentro del budismo ch'an, lo que se deduce debido a su ofrecimiento de ser recibido como discípulo de Lü'an Benyue, alejándose así de sus primeros maestros. Sobre todo es en este periodo dónde él crea y consolida su obra, lo que le ayudará a partir de este momento, a abrirse camino en la sociedad como pintor. En 1667³⁰ se une a la "Sociedad de pintura y poesía" organizada por los letrados de esta ciudad con lo que comienza su incursión en los ambientes bohemios que le relacionan con otros pintores y poetas.

En 1667 Shitao ya fortalecido en la plástica de la pintura acude a otra de las grandes montañas sagradas, la montaña de Huangshan (véase fig.3). La imagen contemporánea de este entorno natural queda como testigo de cómo el encuentro con el paisaje sagrado impregna y define estéticamente la obra artística de este

²⁹ Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 324.

³⁰ Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 325.

autor. Este viaje tuvo una gran influencia en su vida debido a la superación física que supuso alcanzar la montaña. Por otro lado el encuentro con su grandiosidad, su belleza estética y la gracia espiritual de este entorno hacen de Shitao un continuo peregrino en busca del encuentro revelador con la montaña.

Acude de nuevo a este lugar místico en posteriores viajes en 1669 y por última vez en 1676³¹. Siempre Huangshan ha dejado huella en su pintura.



Figura 3. Vista contemporánea de la montaña de Huangshan.

³¹ Hay, J. Shitao. *Painting and modernity in Early Qing China*, p. 325.

Es en esta provincia de Anui donde Shitao encuentra en la naturaleza una gran variedad de motivos que pintar: pinos, rocas de diferentes aspectos, cascadas, la bruma sobre la montaña etc., los cuales requieren el dominio y la maestría de la pincelada. Pero el aprendizaje de más valía es encontrar en la contemplación la unión con el Vacío Primordial taoísta en la inmensidad del paisaje, captar su Silencio y transmitirlo a través de su pintura.

El atractivo de una vida más libre reúne de nuevo en estos monasterios de las montañas a artistas de diferentes lugares que intercambian sus conocimientos de poesía y pintura, comparten su tiempo, el té, la música y la poesía. Hacen de los monasterios centros de estudio de arte donde pueden desarrollar de manera exquisita la sensibilidad artística, y en paralelo la práctica espiritual. Su forma de vida y su arte les abandera como independientes. El aprendizaje y su autonomía social transforman el espíritu individual de Shitao dotando a su obra de un carácter personal que identifica al artista. Es en esta época cuando Shitao recibe sus primeros encargos de la mano de Cao Dingwang (1618-1693) Prefecto de Huizhou y es elegido para realizar las *Setenta y dos vistas del monte Huangshan*, así como la restauración del Templo de Luohan dentro de las instalaciones del Monasterio de Taiping. Para ello se dedica a la realización de un rollo horizontal con los 16 Luohan³², esta delicada empresa la completó en algo más de un año. Se le encargó también la restauración del Templo de Guangjiao que la termina en 1677 para la que realiza doce rollos colgantes como conmemoración del cumpleaños de Cao Dingwang.³³ Este momento marca una de las etapas más célebre en la vida de Shi-

³² Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 325.

³³ Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 325.

tao, su dedicación y cultivo espiritual ha hecho posible la transmisión de lo sagrado a los rollos de seda o papel y su valor es reconocido. Los grandes encargos dentro de los ambientes monásticos le permiten dedicarse por completo a la realización de obra más exigente en tiempo y en categoría que la anteriormente realizada. El volumen de estos nuevos trabajos no sólo requiere del tesón del artista, también de su esfuerzo y de su completa concentración.

Los siguientes pasos de este monje pintor se dirigen a la ciudad de Nankín (1680-1689) que es la capital de la provincia de Jiangsu conocida como la capital del sur (véase fig.4). Durante la Dinastía Ming fue una ciudad influyente que albergaba el mayor astillero del mundo por lo que se conectaba por mar con otros lugares comerciales. La ciudad poseía un Palacio Imperial del cual no se conservan sus restos en la actualidad.



Figura 4. Vista contemporánea de la ciudad de Nankin. China.

Tras su estancia en Xuancheng, Nankin supone en la vida de Shitao el alejamiento del paisaje. Nankin es el encuentro con la urbe y en ella con la obra pictórica de nuevos autores. Shitao es ya un artista consciente de su valor plástico dispuesto a alejarse de las viejas tradiciones de pintura para abrir su espíritu a la propia creación. Su nueva conciencia de pintor le lleva a realizar su propio retrato, como se ilustra a continuación en la figura 5. Hasta el momento ningún artista zen o taoísta practicaba el autorretrato. Se trata de un reto dirigido a los antiguos maestros colocándose a su altura como creador: esta obra es el símbolo de la ruptura con las tradiciones de las escuelas pictóricas y el comienzo de su nuevo pensamiento artístico.

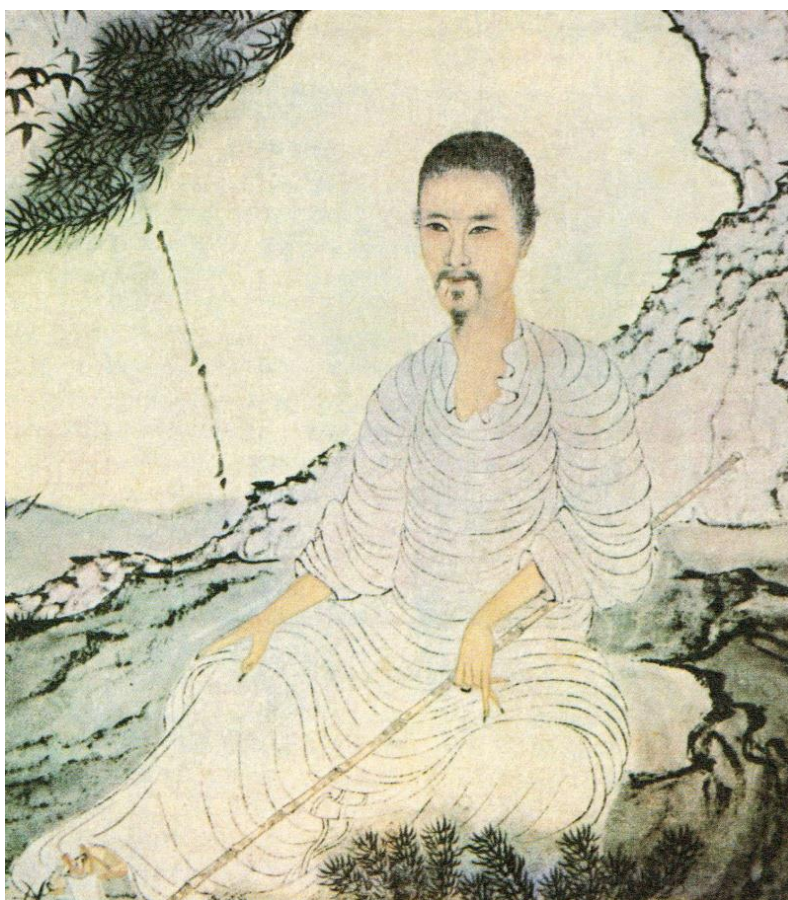


Figura 5. *Autorretrato* de Shitao en compañía de pino y bambú.

Gracias a una de las copias conservadas de este autorretrato, realizada por otro pintor Zhu Henian (1760-1833), se sabe que la figura de Shitao se encuentra representada observando una plantación de pinos, símbolos de la longevidad. A diferencia de los retratos de corte su postura es relajada y contemplativa, su actitud sigue recordando la actitud de un monje (véase fig. 6).



Figura 6. Copia del *autorretrato* de Shitao por Zhu Henian.

La ciudad de Nankin le permite relacionarse con letrados y pintores como Cheng Sui (1607-1692) o Dai Benxiao (1621-1693), así como con los poetas Du Jun (1611-

1687) o Wu Jianji (1618-1684). Es un momento de estabilidad y de desarrollo intelectual. Su *Álbum de pintura y poesía* realizado en esta época queda como testigo. Actualmente se conserva en el Museo de Sanghai³⁴.

En Nankin se establece en el Monasterio de Changgan, allí crea su primer estudio de pintura en 1680³⁵ al que bautiza con el nombre de *Yizhi* (Rama única). Desde esta fecha hasta 1684 permanece en el monasterio y se dedica casi en exclusividad al estudio espiritual. En esta ciudad se reencuentra también con su perdido pasado y disfruta de la vida urbana siempre abierta a fiestas y veladas. Shitao es ya un hombre que goza de una vida pública como artista y es invitado a participar en la ceremonia de recibimiento que le ofrece la ciudad de Nankin al nuevo Emperador Kangxi lo que le identificará como súbdito de él. Quizás este hecho marca su reconciliación con su pasado y la entrada en una nueva etapa de mayor libertad lejos de las trabas sociales producidas por sus traumáticas condiciones familiares.

El nuevo Emperador como gobernante del Imperio chino en la primera mitad de su mandato, se dedica principalmente a estabilizar el territorio manchú y evitar las rebeliones armadas. Es en la segunda mitad cuando la prosperidad del país crece gracias al comercio; la mejora económica le permite el patrocinio del arte y la cultura, se interesa por los autores chinos creando un clima de respeto que provoca que los artistas salgan de su retiro en las montañas y recuperen su vida social en la ciudad. Shitao está preparado para dirigirse a Pekín donde visitará las obras de las colecciones imperiales y buscará el mecenazgo imperial.

³⁴ Hay, J. Shitao. *Painting and modernity in Early Qing China*, p. 326.

³⁵ Hay, J. Shitao. *Painting and modernity in Early Qing China*, p. 327.

A su llegada a Pekín (1689-1691)³⁶ capital del norte de China, de nuevo se introduce en los círculos intelectuales, instalándose en el estudio Qiehan donde se rodea de funcionarios tales como el Ministro de Hacienda Wang Zhi y el Ministro de ritos Wang Zhehong (1626-1708)³⁷ de los que recibe nuevos encargos; son también los nobles de la aristocracia manchú quienes le acogen como maestro de pintura. Es en este estudio de Qiehan, en su segundo mes de estancia en la ciudad, donde pinta una de sus más importantes obras de pintura de paisaje para Wang Fengrong: *Suojin Qifeng da caogao* actualmente conservada en el Museo del Palacio, Pekín³⁸.

Shitao traslada su estudio al Templo Ciyuan ubicado al sur de la ciudad, el Ministro manchú del Consejo de Justicia le deja a su cargo a su hijo Tu Qingge³⁹ para que le instruya. También se conoce el nombre de sus protectores, dos importantes mecenas, Zhang Lin (- 1713) comerciante de sal y Zhang Zhu (1659-1704) familiar del mismo,⁴⁰ ambos pertenecientes a la clase burguesa. Tras su estancia en la populosa Pekín, imponente ciudad imperial con un exuberante mundo artístico, Shitao, ya enfermo, decide desplazarse a Yangzhou (1692-1707) donde muere. En Yangzhou crea su estudio de pintura denominado *Dadi Tang* nombre que hace referencia a un lugar taoísta del monte Dadi cerca de Hangzhou, y desde este momento en adelante se presentó públicamente como un artista taoísta.⁴¹ Yangzhou (véase fig.7) es en este momento un centro económico dedicado al co-

³⁶ La fecha de salida de Pekín está datada en 1692 según el texto de Cervera, I. *Shi Tao*. La revista *El paseante*, 20-22. p. 103. El resto de la fechas son datadas según Cheng, F. *Shitao La saveur du monde*, p. 20

³⁷ No ha sido posible localizar la fecha de nacimiento y muerte de Wang Zhi. Los datos han sido tomados de: Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 325.

³⁸ No ha sido posible localizar la fecha de nacimiento y muerte de Wang Fengrong para este estudio. Los datos han sido tomados de: Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 327.

³⁹ No se han encontrado datos sobre su discípulo la referencia está tomada de: Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 327.

⁴⁰ Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*, p. 327.

⁴¹ Hay, J. *Shitao. Painting and modernity in ear li Qing China*, p. 328.

mercio de la sal y la seda. Debido a sus condiciones geográficas es uno de los principales puertos comerciales a través de los ríos Yangtsé y Huaihe.



Figura 7. Vista contemporánea de la ciudad de Yangzhou. China.

Yangzhou de nuevo vuelve a aportar a Shitao el encuentro con la vida urbana dónde se mueven en los ambientes artísticos más refinados dedicándose por completo a la pintura y abandonando su vida como monje, proclamando:

“Soy incapaz de predicar el cha’n, y no me atrevería a pedir (como monje) una limosna a la que no tengo derecho ninguno. Me contento con pintar a placer y vivir de mi pintura”⁴²

⁴² Estas palabras se encuentran recogidas en Rychkmans, P. *Shitao, el discurso de la pintura del monje calabaza- amarga*, p. 218.

En esta última etapa de vida el pintor se retira a vivir en una choza cerca de la ribera del río a la que le da el nombre de *La gran pureza* y decide llevar una vida de retiro. Se dedica además de a la pintura y a la caligrafía, al diseño de jardines. El más conocido es el que realizó para una de las familias burguesas de la ciudad bajo el título de “*Diez mil rocas*”. Los jardines son para él una manifestación más de la unión entre las personas y la naturaleza. Escribe su *Tratado de pintura del monje Calabaza amarga*, dejando a los lectores un legado no sólo de su conocimiento artístico si no de su mundo espiritual.

Los diferentes nombres de Shitao anteriormente citados hablan de un hombre dispuesto a ser mutable, a continuar su camino desde el ahora. La obra de Shitao es una obra indisciplinada, cargada de esta mutabilidad, siempre en busca de independencia y de hacerse uno con el espíritu de la naturaleza.⁴³

2.3. El crecimiento espiritual del pintor.

A partir de los datos estudiados sobre la biografía de Shitao se desvela que los primeros pasos del aprendizaje del pintor van estrechamente ligados al contacto con lo natural, con el Todo universal. Shitao a modo de discípulo accede al paisaje viajando como eremita. Esta experiencia en solitario provoca inevitablemente el encuentro íntimo del individuo con la energía natural que le rodea, y sobre todo con su Silencio, entendiendo el Silencio como un espacio viviente, que respira gracias al

⁴³ Para la redacción de estos datos biográficos ha sido de utilidad el libro Cheng, F. (1998). *Shitao La saveur du monde*. Phébus. Donde el autor realiza un excelente retrato psicológico del artista a través de la influencia de los lugares que habitó y describe cómo el paisaje de los mismos empapan la obra del artista y su mundo espiritual.

⁴³ Quinq. H. *Images du silence. Pensée et art chinois*, p. 10.

Soplo vital⁴⁴. Este encuentro es una base esencial para el conocimiento espiritual. Cuando se produce la identificación entre el Silencio de la naturaleza y el Silencio interior del individuo, ambos se elevan a un Silencio cósmico, metafísico, donde el sujeto entra en estado de liberación, en el que no hay identificación con el “Yo” ya que ambos son “Uno.”⁴⁵

Este encuentro conforma la personalidad del autor sirviendo de iniciación para la construcción de otros muchos aspectos espirituales que hacen de él un monje desapegado. Cuando estos aspectos entran en comunión con la plástica y las técnicas pictóricas se crea el binomio monje/pintor que se hace indivisible y produce como resultado la pintura de paisaje. La pintura de paisaje china es el espacio de silencio. En ella el silencio interior del pintor es el silencio de la naturaleza. Por lo tanto se entiende que las pinturas de paisaje son imágenes del Silencio.⁴⁶ La intervención en este proceso de los monasterios, tras un primer despertar místico, es definitiva, ya que gracias a ellos Shitao puede mejorar en sus prácticas espirituales y además la vida en comunidad dentro de ellos le facilita el poder concentrarse en sus tareas como pintor de manera exclusiva.

El silencio y el reposo del espíritu son dos de las aspiraciones propias tanto del taoísmo como del budismo. El reposo hace referencia a la necesidad individual del sujeto de alejarse de lo vulgar del mundo material y conseguir bien la negación del ego, como es el caso del budismo; o el olvido del ego, como es el caso del taoísmo, para entrar en un estado de liberación o lo que es lo mismo, trascender el mundo real para alcanzar un estado de limpidez espiritual. Parece razonable que un espíritu

⁴⁵ Quinq. H, *Images du silence. Pensée et art chinois*. p. 11.

⁴⁶ Quinq. H, *Images du silence. Pensée et art chinois*. p. 10.

eremita desapegado de lo artificial sea necesario para poder alcanzarlo, bien desde el propio viaje físico y la contemplación del medio natural, bien desde el viaje psíquico gracias a la contemplación de la pintura de paisaje, por lo que los rollos de pintura son herramientas útiles que facilitan el viaje espiritual invitando a quien los contempla a penetrar en ellos y unirse al Silencio/Reposo.

Como monje, Shitao fue educado en un periodo de transformación y cambio entre las dinastías Ming y Quing y con ellas la convivencia del confucianismo, taoísmo y budismo ch'an. De todo este complejo contexto se destacan los siguientes puntos que ayudan a entender con más detalle su obra, ya que aclaran la relación trascendente que se establece entre el individuo y su entorno natural. Relación que explica cómo las distintas doctrinas conciben la vida y componen la base del conocimiento espiritual del autor y por lo tanto de su pintura:

- Entendiendo que el zen surge de la unión del taoísmo con el budismo ch'an de origen indio, se puede deducir que la influencia decisiva para comprender fielmente la obra de Shitao se encuentra en este entorno del taoísmo/budismo, o lo que es lo mismo, del actual nombrado zen.
- Es en estos periodos cuando el budismo ch'an y el taoísmo conviven en los ambientes monásticos. Ambas prácticas requieren del contacto con lo natural y desarrollan la naturaleza espiritual de la persona desde el contacto directo con el paisaje. También invitan a quien los practican a llevar una vida contemplativa como medio para desarrollar la autenticidad individual. Por ello son necesarias las prácticas meditativas que llevan al conocimiento interior, y ponen en conexión al sujeto con el Universo

armónico al que pertenecemos. Para un taoísta alcanzar el Tao supone lograr el acceso a una vía de conocimiento espiritual. Lo mismo supone para un budista alcanzar la Vacuidad; ambos participan de la misma experiencia regeneradora donde las prácticas espirituales facilitan el camino.

- El taoísmo es la filosofía del silencio, ya que todo su conocimiento va encaminado hacia él, hacia el reposo. Los taoístas se alimentan del silencio interior que reside en el corazón de la naturaleza.⁴⁷ En este silencio se encuentra la no acción, la renuncia a todos los artificios de la inteligencia y por lo tanto el encuentro con el Vacío que permite alcanzar el Tao. El Tao es Silencio⁴⁸. Los budistas igualmente consideran que la esencia de las personas es silenciosa y las prácticas sirven para restituir en el corazón del individuo el Silencio original y es en este corazón dónde reside Buda. Cuando el corazón restituye su Silencio original la Pureza original se restituye en él.⁴⁹
- El taoísmo fue adoptado fácilmente por artistas y pensadores fuera de la religión oficial que primaba en esos momentos: el confucianismo. La doctrina confuciana proponía una estructura social y religiosa jerarquizada dónde el gobernante era también la máxima autoridad religiosa y se equiparaba a Dios. Ambas prácticas, taoísmo y budismo, proponen adoptar una forma de vivir más libre aceptando de manera natural el proceso de vida, muerte y los cambios lógicos de la vida. Para ellos es la

⁴⁷ Quinq. H. *Images du silence. Pensée et art chinois*, p. 37.

⁴⁸ Quinq. H. *Images du silence. Pensée et art chinois*, p. 37.

⁴⁹ Quinq. H. *Images du silence. Pensée et art chinois*, p. 67.

naturaleza y no el estado la que ordena nuestro paso por la tierra en su secuencia lógica de ciclos estacionales; esto permite aceptar de manera consciente que todo está en un perpetuo proceso de transformación por lo que no se debe interferir en el desarrollo espontáneo de la naturaleza si no incluirse en él y participar de su fluir. La contemplación del mismo permite al buscador espiritual participar de este ritmo natural y hacerse uno con él; sólo en esa unión el artista puede crear. Tanto la pintura de paisaje como la poesía china en estos momentos están impregnadas de esta filosofía: la fugacidad del tiempo que pasa dejando la belleza de las distintas estaciones que evocan a su vez los diferentes estados del alma del artista. La brevedad del instante trazado por el pincel y la tinta que queda detenido en el papel de arroz o la seda de sus rollos y que se despliega poco a poco ante el observador dejando que la mirada sea participe de la Creación en sí misma. La obra pictórica es el reflejo de una visión única del mundo, una manera trascendente de concebir la realidad desde la espiritualidad del paisaje. Sin la práctica de la contemplación sería imposible esta concepción.

- En cuanto al “origen del ser humano”, para un confucionista -al igual que un taoísta- la persona es fruto de la creación del Cielo y la Tierra, los dos máximos poderes de la Naturaleza. El Cielo es productor y cubre a la Tierra, quien es responsable de nutrir, de dar. El individuo se encuentra justo en el centro de ambos ya que es su fruto nacido de su primera creación; por esta razón es considerado como el tercer poder. Estos tres poderes son los que regulan el mundo. La creación del Cielo necesita de

dos tiempos, uno de acción (Yang) y uno de descanso (Yin) y en su convivencia se crean las distintas estaciones. Las estaciones son a su vez las que regulan el calendario social; sus tiempos de descanso, sus tiempos de cosechas, sus momentos dedicados a las fiestas locales, etc. El orden de la naturaleza es considerado perfecto y por lo tanto armónico. La armonía implica serenidad y un equilibrio fluido y dinámico. Sin embargo el sujeto es capaz de interferir en este plan perfecto de la naturaleza por causa de su actividad; él puede provocar el desequilibrio y como consecuencia del mismo se pueden producir diferentes desgracias en su mundo; para evitarlo el ser humano debe de ser adoctrinado y controlado como propone la doctrina confuciana. Los taoístas y budistas proponen la no acción, la no interferencia en los acontecimientos.

Una vez examinados estos puntos que aclaran la posición que ocupa la persona (lo particular) con respecto a lo universal (lo natural) es necesario mirar un poco más de cerca el pensamiento taoísta y budista desde otros aspectos que faciliten igualmente la comprensión de la pintura de paisaje desvelando el contexto filosófico en la que ha sido creada.

2.4. El taoísmo como encuadre de la pintura espiritual de Shitao.

La iniciativa de ubicar temporalmente el origen del taoísmo para referenciar al autor dentro del mismo se convierte en una tarea imposible de realizar debido a la ausencia de datos en los textos escritos. La fundación del taoísmo se atribuye a

Lao Tse y a su obra el Tao- te King, que junto con la obra de Chuang Tzu y Lieh se crean las fuentes escritas que dan soporte a esta doctrina.⁵⁰ Para ilustrar la esencia del Taoísmo se seleccionan estas dos frases:

“Conocer el mundo, contemplar lo relativo, encontrar la suprema unidad, integrar la totalidad, es el estado que busca el verdadero sabio.”⁵¹

“Es el súbito instante de luz en el que la mente se incorpora a la naturaleza de todas las cosas creadas. Esa poesía es Tao.”⁵²

La búsqueda del Sabio es el encuentro con el Tao, el encuentro con la Unidad: El Tao tiende al Uno, a “lo que no puede ser nombrado”; efectivamente esa poesía es Tao. El Tao es lo Original, el principio de la Creación, por ello es inefable. Al nombrar las cosas los humanos establecemos sus límites, y ninguna persona tiene la capacidad para designar aquello que está en perpetuo proceso de transformación.

El Soplo original es el que da inicio a todo. El individuo en su origen está hecho de soplos pero es este Soplo primordial quien le concede la vida de igual modo como sucede en la primera respiración de un niño recién nacido. Los taoístas creen que la persona en su esencia es un pequeño microcosmos que funciona de igual manera que el macrocosmos, es decir, que forman parte de la misma creación y la obra que ella crea está dotada de una misma sustancia.

⁵⁰ Lao Tsé según el historiador Szu Ma Chien (163 a. C. al 85 a. C.) fue contemporáneo de Confucio. Sin embargo, su verdadera identidad sigue sin ser descifrada y por lo tanto continúa sin ser datada su fecha de nacimiento y muerte. Chuang Tzu (369-286 a. de Cristo) fue contemporáneo de Mencio. Lieh- Tze (siglo III después de Cristo) Datación de ambos según: Maillard, Ch. *La sabiduría como estética china*. p. 27,31, 32.

⁵¹ Kielce, A. *El taoísmo*, p. 18.

⁵² Durrel, L. *Una sonrisa en el ojo de la mente*, p.10.

La noción más importante del taoísmo es la de “Qí”. “Qí” es la Energía primordial que se dispersa en todos los actos que realizan los seres. Sólo cuando se produce el aquietamiento físico y mental la energía primordial queda concentrada en el Vacío y para alcanzarla es necesaria la práctica meditativa. La meditación es para un taoísta el proceso de aquietar el cuerpo y la mente para así poder experimentar esta energía. La obra de arte ha de contener esta energía que se proyecta en la pintura gracias al estado de liberación en el que se encuentra el pintor en el momento de realizar la obra.

Conocer la energía primordial y conservarla se convierte en el primer objetivo del taoísta. Sólo aquel que esté libre de deseo y con una mente desapegada puede contemplar la esencia del Tao que es La Vacuidad. El Tao está lleno de silencio y de paz suprema ya que en él no hay distinción entre el “Yo” y el resto de la naturaleza, ya que en el Tao desaparece el “Ego” y con él la apariencia de las cosas que le rodean. En esa fase no hay discriminación, es un estado puro en el que todo se hace Uno.

Por otro lado para el pensamiento taoísta ninguna cosa existe por sí sola sino que siempre es relativa a su contraria. No se puede definir lo vacío sin tener en cuenta lo lleno, de esta manera su pensamiento es dual: Yin/Yang, Masculino/Femenino, Montaña/Agua, Pincel/Tinta etc. Yin representa a la Tierra, lo femenino, lo pasivo, lo oscuro, lo natural. Yang es el Cielo, lo luminoso, lo masculino, lo creador, lo activo. Al interaccionar yin y yang de manera natural, espontánea, se crean los cinco elementos de la naturaleza: el fuego, el agua, la madera, el metal y la tierra.

Experimentar el Tao es trascender estos contrarios: eliminar las diferencias a todos los niveles. Ese es el verdadero camino para la estabilidad.

El taoísmo, al igual que el confucianismo, parte de la idea de que la naturaleza es perfecta, el Cielo produce los seres y la Tierra los alimenta gracias al ciclo de las cuatro estaciones. Nadie, ni siquiera los dioses, deben de interferir en este orden sagrado. Este orden es inspirador y en él se puede encontrar el paraíso que está siempre latente y en armonía. Es por lo tanto muy importante mantener dicha armonía de manera constante y para conseguirlo el ser humano debe de actuar según los siguientes principios:

1. “Wu wei”: Se puede definir como el respeto a la vida. No hacer. La no acción supone que no hay que interferir en la acción. Hay que actuar con suavidad, sin forzar nada. Con serenidad.
2. “Tzu- jan”: Se puede traducir por espontaneidad. Consiste en actuar sin intención determinada. Todo lo que se hace de manera espontánea supera siempre a lo que se hace de modo intencionado. La sabiduría consiste en llegar a la simplicidad, a la naturalidad a ser “si mismo”. La persona que actúa espontáneamente alcanza la libertad.

Estos dos principios pueden ser aplicados en la creación plástica. Las obras que surgen de los pinceles taoístas han de ser espontáneas y expresar serenidad. Si se vuelve a la obra de Shitao, sus paisajes estéticamente se presentan de esta manera, sin conflicto, amónicos en su composición de forma que parecen nacidos de un alma sosegada como se puede apreciar en el siguiente ejemplo: *Entre montaña y río no lejos del monte Huang* (véase fig.8).

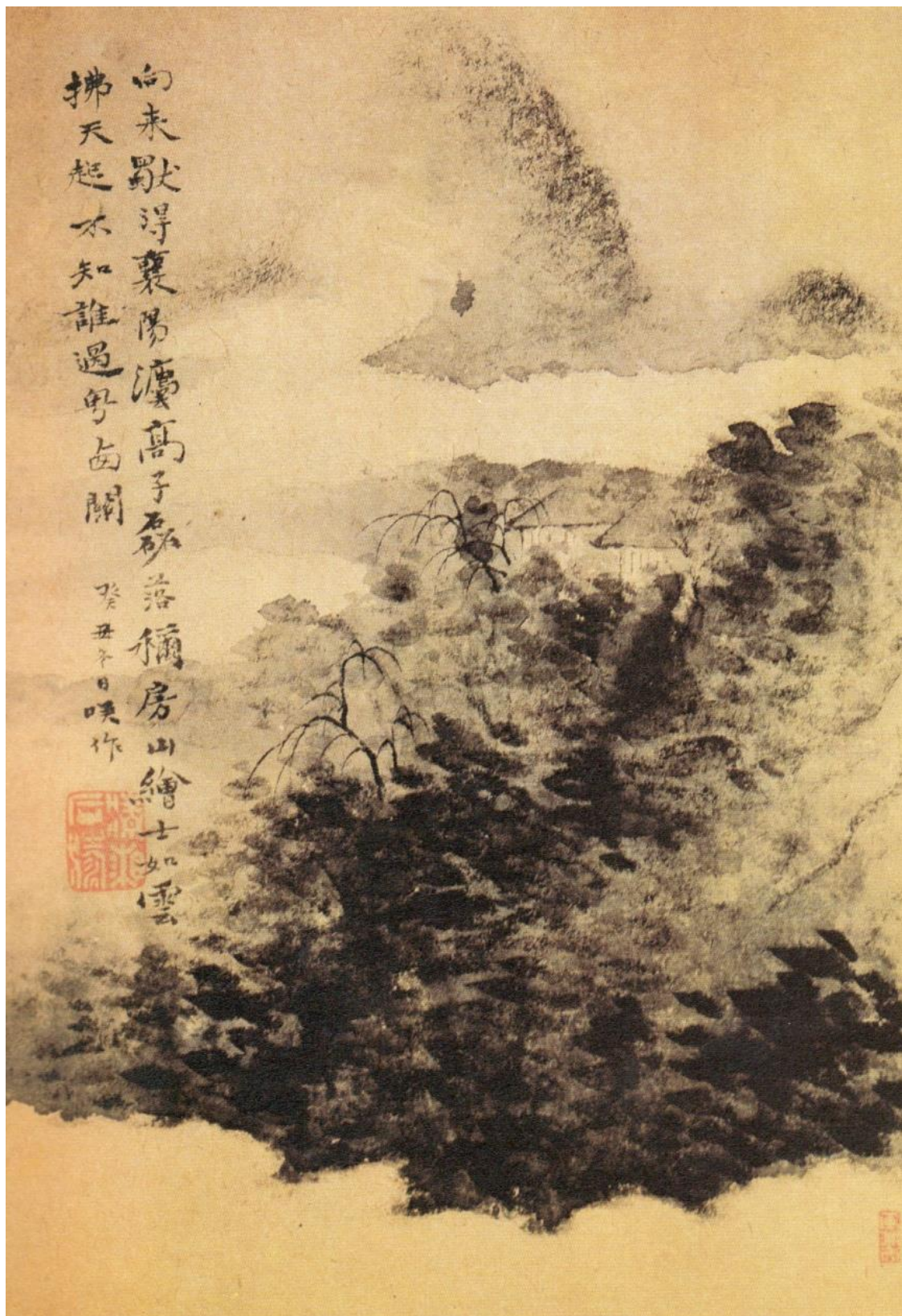


Figura 8. *Entre montaña y río no lejos del monte Huang.* Shitao.

Si se analiza su composición desde un punto de vista técnico y estético se comprueba que la obra posee en su ejecución estas dos virtudes “Wu-wei” y “Tzu-jan”: El peso de la composición se encuentra en la parte inferior de la imagen gracias a las pinceladas más densas de tinta que forman la vegetación; ellas producen una sensación de equilibrio visual lo que permite al autor crear grandes espacios en blanco en la zona superior del papel fortaleciendo de este modo la sensación etérea y dando levedad a la imagen. El peso de lo concreto como son los árboles, las pequeñas casas, la montaña, queda compensado con el espacio vacío que ocupa el cielo, lo intangible. De este modo la composición es estable en su contraste vacío/lleño y mantiene la energía producida por la acción de los contrarios.

Las pinceladas pasan de los tonos más sutiles en la parte superior hacia los tonos más opacos en su base utilizando la escala de los grises que se empastan sin contrastar. La suave gradación del tono contribuye a la creación de una textura delicada, sin rudeza. La agilidad de la pincelada aparenta rapidez en su ejecución, su trazo parece espontáneo a modo de apunte del natural no premeditado a pesar de su exquisito estudio compositivo. La imagen guarda un orden sereno, automático, en el que el pintor parece no trabajar de manera intencionada con bocetos o estudios previos. La mano del artista parece no interferir en el paisaje original con amaneramientos, más bien lo plasma con calma sencillez.

Volviendo al taoísmo, él cree en el individualismo: presenta al sujeto fuera de las normas sociales y en armonía con lo natural. El estilo de vida que propone es propio de artistas y poetas que participan de manera voluntaria del retiro espiritual, de la quietud del pensamiento y de la contemplación. Sus rollos pintados hacen eco de

esta actitud vital a modo de ejemplo visual. En ellos la figura aparece representada, entre otras maneras, en actitud contemplativa y serena, participando de la naturaleza sin interferir en ella. Aquí queda constancia de ello en estas figuras tomadas de los diferentes rollos de Shitao a modo de ejemplo (véase fig.9).

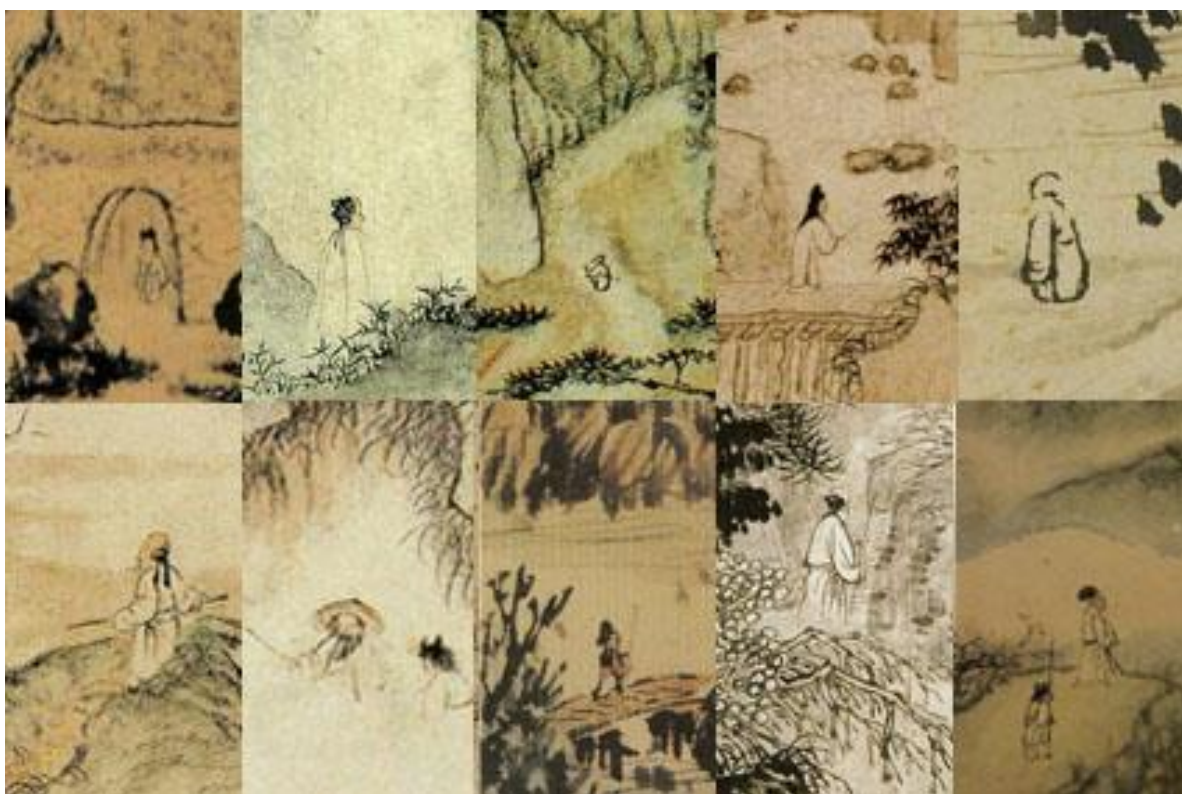


Figura 9. Detalle, distintas figuras representadas en la obra de Shitao.

Tomando otro ejemplo de análisis: *De cuclillas al borde del agua* (véase fig.10). Se puede observar cómo la figura ocupa el centro de la composición, no interfiere en el paisaje, su estado es relajado y contemplativo. No importa quién es el personaje que se representa, la seducción de la imagen viene dada por la actitud serena que encarna, ella representa el alma del artista.



Figura 10. *De cuclillas al borde del agua*. Autor Shitao.

Estas son las palabras recogidas por François Cheng de Shitao acerca de ella:

De un corazón capaz de abrazar el infinito,
Aquí estoy quieto sobre la roca dibujando.
La luna única se cierne en el azul del cielo;
¿Quién responderá a mi canto solitario?⁵³

Al establecer los nexos de unión entre taoísmo y el budismo, se puede señalar que ambas doctrinas caminan en paralelo al compartir la práctica de la meditación y contemplación. Ambas coinciden en la necesidad de que el sujeto, y por lo tanto su espíritu, entren en contacto con la naturaleza. El taoísta cree que cerca de lo natural la conciencia entra en comunión con la armonía del universo dejando que la belleza penetre gradualmente y todo se llena del goce de existir.

La palabra Tao y la palabra Dharma de origen búdica comparten dentro de sus diferentes acepciones dos significados esenciales: camino y enseñanza. Ambas proponen la aceptación de las circunstancias individuales e invitan al buscador espiritual a tomar el camino del conocimiento interior, o lo que es lo mismo, a descubrir “lo trascendente” que existe en cada persona. Para acercarse a esta genuina peculiaridad es necesario estar libre de deseo: la ausencia del anhelo permite alcanzar la experiencia del desapego. Una mente desapegada y serena prescinde de la importancia que el ser humano da a las emociones y es capaz de trascender y alcanzar un estado de “no mente”; esta fase carece de pensamientos

⁵³ Cheng,F. Shitao le saveur de monde, p.90. Traducción de Mar Navarro del original: “D’un coeur capable d’embrasser l’ infini, Me voici immobile sur le rocher dressé. Lune unique planant dans le bleu du ciel; Qui saura répondre à mon chant solitaire?”

y fluctuaciones intelectuales, es lo que en los textos se nombra como el estado de unión de mente/corazón, ya que el intelecto al dejar de tener actividad se une al corazón, a la Esencia del Ser donde habita el Silencio. En la pintura de paisaje se revela el espíritu del practicante ch'an. Ella refleja el estado de unidad dónde el gozo que se siente al experimentar la armonía íntima con el medio natural, y la armonía entre el cuerpo y el espíritu, provocan que la "mente/corazón" se haga uno con el Espíritu Universal.

Taoísmo y budismo coinciden en que el despertar espiritual se produce en cualquier momento, por lo que es importante cuidar lo cotidiano con sus prácticas. El reposo, la no acción, la meditación es un estado de la mente. La "no mente" es lo que ayuda a la persona a trascender. Proponen un camino espiritual personal sin gobierno ni jerarquías. Ambas doctrinas por otro lado también mantienen principios opuestos; los budistas niegan la existencia del Yo, su camino tiene como finalidad liberarse del Ego. En cambio los taoístas olvidan el Yo pero desean la inmortalidad carnal y creen en la resurrección del cuerpo y para lograrla realizan complicadas prácticas alquímicas. El budismo ve el cuerpo como algo efímero y todo lo que le rodea es producto de la ilusión. Parece asombroso que se produzca la unión de ambas doctrinas y que los taoístas sean capaces de asimilar el budismo de origen indio. Estas circunstancias vienen dadas por la coincidencia en ambas religiones en algo fundamental: la meditación.

Es en la meditación dónde el sujeto se libera de la conciencia cotidiana y conecta con el conocimiento espiritual. China asimila el budismo con facilidad ya que sus prácticas son muy sencillas, a diferencia de los complicados rituales taoístas que para realizarlos requerían de cierto nivel económico para poder pagar a quienes los

oficiaban. El budismo es una práctica sencilla y al alcance de cualquiera, independientemente de su condición social y económica⁵⁴.

2.5. El budismo como encuadre de la pintura espiritual de Shitao.

El budismo se introduce en China desde la India en el siglo I a.n.e.⁵⁵ y su reconocimiento público se produce en el siglo III a.n.e.⁵⁶. El budismo se basa en las enseñanzas de Siddharta Gautama que aun no dejando ningún escrito, su propia vida es su enseñanza y así, quién la compartió la puede transmitir.

El budismo es la doctrina de la Iluminación. Así describe el papel de Buda el texto de *La Philosophie de la nature dans l'art d'extrême orient*. Petrucci (1998)⁵⁷

Buda aparece en Oriente sólo como un hombre, pero un hombre en el que se conjugan todos los talentos de la humanidad, que recoge en su corazón el sentimiento de las multitudes y la piedad universal; que, en su espíritu, condensa el resplandor de las inteligencias puras: posee los poderes mágicos e ignorados que hicieron la ambición de los solitarios; abraza en un momento la tierra del hombre con la de los dioses. Se transforma en el sabio por excelencia, en el modelo ascético, el predicador paciente lleno de amor, el mago todopoderoso. El ser perfecto que, habiendo alcanzado los límites de su propio destino, se hace el maestro universal de los hombres, de los genios y de los dioses.⁵⁸

⁵⁴ Maspero, H. K, *El taoísmo en las religiones chinas*, p.277.

⁵⁵ Datación según : Maspero, H. K, *El taoísmo en las religiones chinas*, p.265.

⁵⁶ Datación según: Maspero, H. K, *El taoísmo en las religiones chinas*, p. 415.

⁵⁷ "La filosofía de la naturaleza en el arte de Extremo Oriente". Traducción Mar Navarro.

⁵⁸ Petrucci, R. L *philosophie dans L'art de l'extrême orient*, p. 37. Traducción Mar Navarro.

Buda no es el creador del mundo. Él nace como hombre y como tal busca y alcanza la “Vía Luminosa”. Alcanzar la “Vía luminosa” búdica es equivalente a un taoísta cuando logra el encuentro con el Tao. Lo que trasmite Buda es cómo llegar gradualmente a través de esta vía al estado de Nirvana; entendiendo por Nirvana el estado de desapego. Es un estado de liberación en el que la persona alcanza la iluminación. El budismo es una invitación a iniciar el camino hacia ella.

Para un budista el ser humano se encuentra encerrado en múltiples reencarnaciones debido a su espíritu impuro. El sujeto a través de la vía de la meditación puede encontrar su esencia; esta sustancia sublime le va a permitir liberarse de su continuo renacer purificando su alma. De nuevo seguir el sendero de Buda es elegir el camino de lo puro. Buda como señala el texto de Petrucci (1998) es el vínculo existente entre lo humano y lo sublime. Los budistas creen que el mundo material es una ilusión creada por la mente. Para caminar en este mundo la doctrina búdica propone cultivar en el humano un espíritu compasivo y misericorde, de esta manera es posible vivir en continuo estado de amor.

Por lo tanto el budismo es meditación, autoconocimiento, es alcanzar el despertar, la “Iluminación”, es iniciar el descubrimiento personal y encontrar la naturaleza eterna que hay en cada persona. Lograr un estado de conciencia de los propios actos internos y externos abandonando los intereses personales.

" Bouddha apparaît à l'Orient comme un homme seulement, mais un homme chez le quel toutes les facultés de l'humanité s'exaspèrent, qui recueille dans son coeur le sentiment des multitudes et l'universelle pitié; qui, dans son esprit, résume la rayonnement des pures intelligences: il possède les pouvoirs magiques et ignorés qui ont fait l'ambition des solitaires; il embrasse en un instant du temps les régions de l'homme avec celle de dieux. Il devient le sage par excellence, le modèle ascétique, le prédicateur patient et pleine d'amour, le magicien tout-puissant, L'Être parfait qui, étant parvenu aux extrêmes limites de sa propre destinée, devient le maître universel des hommes, des génies et des dieux".

El Dharma es el camino, la vía de la desidentificación que supone romper con el Yo (Ego) y conectar con la fuerza del devenir.

Para el budismo nada es permanente, todo dura un instante. La Eternidad es la ausencia de temporalidad. El iluminado es capaz de ver la eternidad en lo transitorio, de igual manera que un taoísta lo ve en el eterno fluir. Es por ello que la obra de arte es capaz de captar el eterno discurrir del tiempo, lo fugaz queda representado en el juego de vacíos/lLENOS de las pinceladas elegidas por el pintor. Lo incompleto en la imagen hace que la obra de arte parezca tener vida, respire y en ella esté presente la brevedad del instante en el que ha sido creada. Se puede tomar como ejemplo *Las montañas en la niebla* de Shitao (véase fig.11). En ella la delicada niebla está representada por el vacío del papel. El vacío es el lugar dónde se intercambian los Soplos entre el Cielo y la Tierra⁵⁹, por lo que su vacío es creativo y su pureza es eterna.

El budismo ch'an ⁶⁰ es la doctrina de lo cotidiano que habla de la inmediatez de la vida. Ch'an significa meditación, limpiar, dejar pasar la no identificación con los pensamientos y sus procesos mentales. La creación del budismo ch'an llegó de manos de Bodhidharma, figura legendaria que se estableció en China en el Siglo V⁶¹. Sus enseñanzas consisten en que es necesario conocer la mente para trascenderla, apaciguarla para contactar con la verdadera naturaleza del ser humano. Este conocimiento es lo que se denomina Iluminación. El objetivo de sus prácticas meditativas es mantener la mente autoconcentrada, imperturbable; hacer de la mente una roca, un trozo de madera para entrar en el Camino. El ch'an es un cono-

⁵⁹ Cheng, F. *Shitao le saveur du monde*, p.144.

⁶⁰ Con Bodhidharma comienza en budismo ch'an, se data su llegada a China en el año 520. Datación según: Maillard, Ch. *La sabiduría como estética china*, p. 55.

⁶¹ Datación según: Suzuki, D.T. *Budismo Zen*, p.41.

cimiento intuitivo: al desarrollar la intuición se alcanza el ch'an.

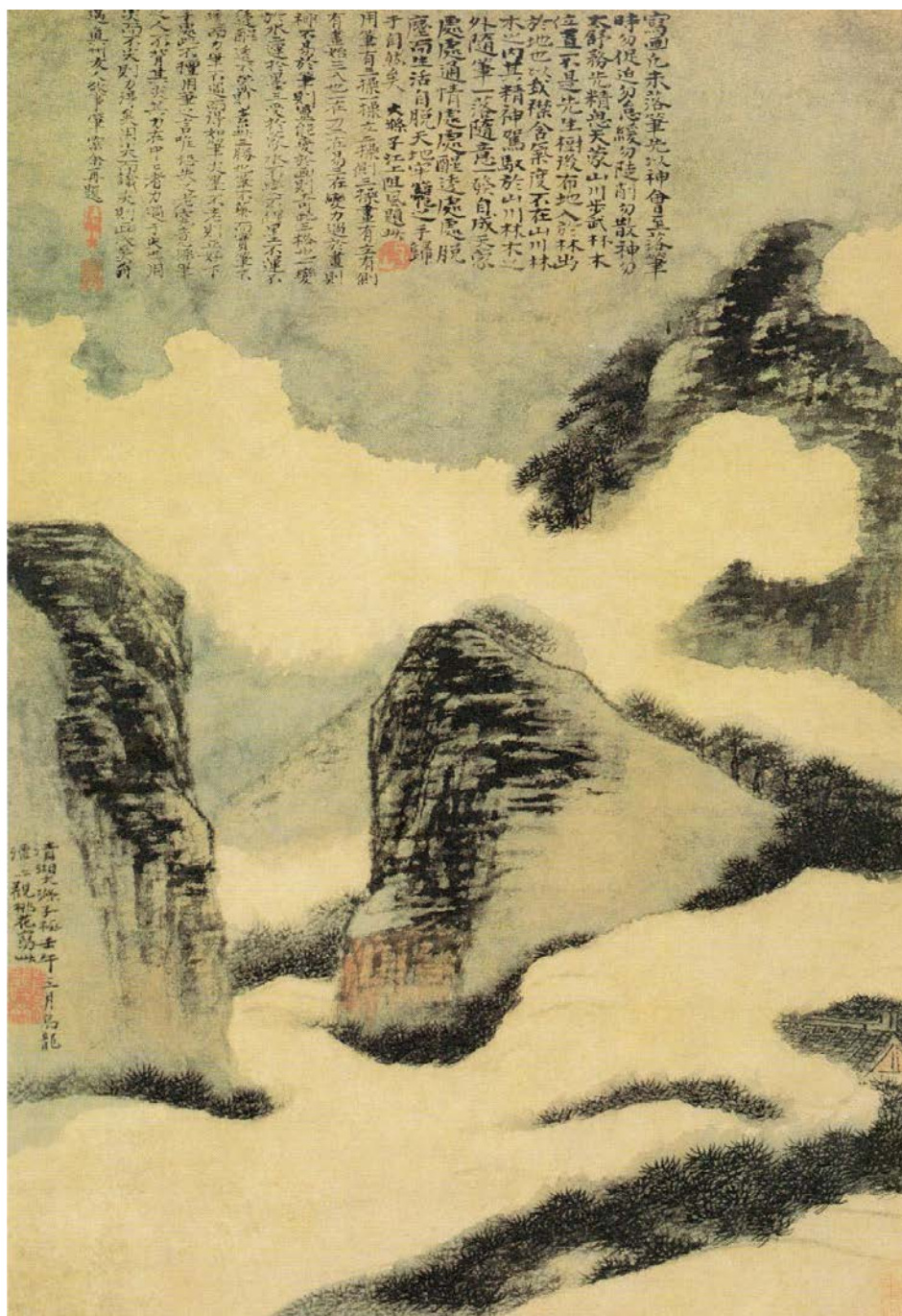


Figura 11. *Las montañas en la niebla*. Autor Shitao.

Si se relacionan las tres doctrinas confucianismo, taoísmo y budismo ch'an con el arte de la pintura, inevitablemente se puede distinguir tres aspectos diferentes en las propuestas de los artistas dependiendo de la posición espiritual que ocupan.

1. El Confucionismo atiende a la representación del natural. Se trata de una escuela tradicional y conservadora a la que le interesa la apariencia de las cosas y el retrato de las mismas, la copia del natural.
2. El taoísmo trasciende la apariencia. El artista ha de captar el "Qi" o lo que es lo mismo, el espíritu, la resonancia, ir más allá del propio soporte y mostrar el universo en una sola pincelada: "La pincelada única". Su estilo es rápido, espontáneo y "expresionista". Busca el encuentro dual entre lo vacío y lo lleno y es en ese encuentro dónde reside su energía vital. Su arte ha de tener aliento vital, ha de estar vivo.
3. El Budismo aporta a la representación taoísta un nuevo matiz: los pintores budistas añaden a la obra de arte la sugerencia de los estados de ánimo expresados en la delicadeza de la pincelada, acercándose a lo que en occidente se entiende por "pincelada impresionista".

La versatilidad de Shitao hace de él un pintor capaz de realizar los grandes paisajes taoístas con generosas imágenes naturales, así como la representación de pequeños motivos más sencillos propios del ch'an (véase figs.12 y 13). La elección de los dos rollos que se muestran a continuación viene dada por el deseo de mostrar la mutabilidad del artista. En la figura 12, de rasgos taoísta, se aprecia una composición ascendente con distintos planos compositivos creados de grandes masas de montañas y rocas, así como de pequeños detalles como puede ser la figura del caminante eremita. El uso de las distintas pinceladas forman las texturas

dando corporeidad y definiendo los distintos elementos (camino, árboles, vegetación etc.) El juego del Vacío/Lleno en su composición permite a la mirada elevarse hacia el cielo en la parte alta del papel no sin antes deleitarse con el recorrido del camino.

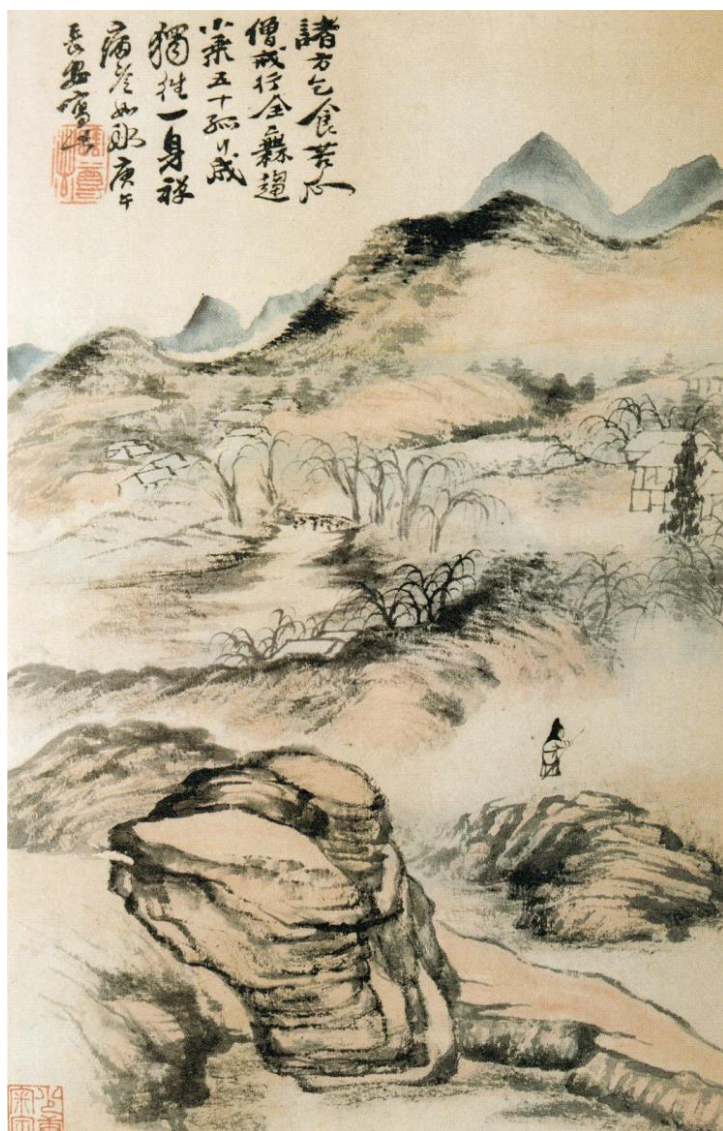


Figura 12. Ejemplo de paisaje taoísta.
Ir por los fríos caminos.
Autor Shitao.

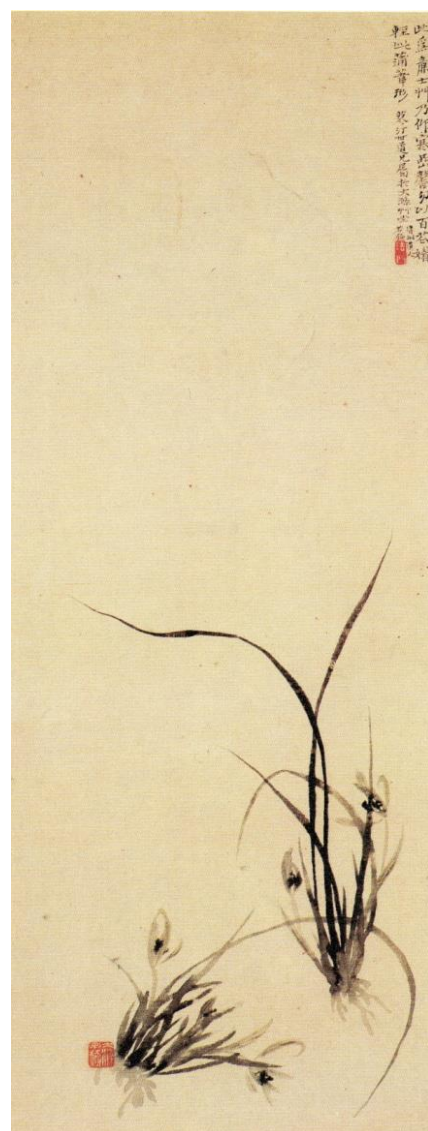


Figura 13. Ejemplo de naturaleza ch'an
Brotos de orquídeas.
Autor Shitao.

En la figura 13, por el contrario de carácter búdico, la obra se crea con un pequeño tema, una orquídea salvaje con una sencillez compositiva y una elocuencia de la pincelada, ágil y sin retoque, que crea una imagen llena de espontaneidad y frescura.

Taoístas y budistas alcanzan con la pintura la capacidad de trascender y ofrecen la posibilidad de participar de la experiencia a aquellos que contemplan su obra y que son capaces de entrar en estado meditativo a partir de ella. El analista que sigue el proceso pictórico del maestro ch'an en el tiempo es capaz de ver a través de su obra el crecimiento espiritual del autor. Sus obras son un legado a futuro y un camino de iniciación para el neófito. El fin último, y que queda contenido en la pintura de paisaje, no es otra cosa que alcanzar el Silencio. La felicidad del individuo se produce cuando es capaz de entrar en armonía con él. Esta unión no se podría producir si el pintor no albergara un espíritu eremita que inspirara su pintura de paisaje.⁶²

⁶² Quinq, H. *Images du silence. Pensée et art chinois*, p.72.

3. LAS PRÁCTICAS ESPIRITUALES Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA

PAISAJÍSTICA DE SHITAO.

La obra pictórica de Shitao tiene un propósito contemplativo e invita a la meditación: apacigua la mente de quien la contempla. Por esta razón es importante desarrollar de manera más concreta el tema de la meditación y la contemplación ya que ambas prácticas son básicas para poder entender y apreciar su trabajo creativo de este autor con toda su elocuencia.

Partiendo del conocimiento de que la obra de Shitao es la obra de un monje ch'an y por lo tanto es el resultado del trabajo de un hombre que practica la meditación con asiduidad, entonces se sugiere que el estado meditativo está incorporado en su vida impregnando todas las tareas diarias, se medita en la acción y se pinta sin perder dicho estado.

La Contemplación por otra parte es una puerta de entrada al trance meditativo, se puede comparar con la repetición de un Mantra o un Sutra. A través del ensimismamiento es fácil conectar con un estado de aquietamiento de la mente. Además, en la contemplación el espíritu se nutre de la belleza exterior del mundo material y a partir de ella se puede llegar a captar lo sublime. La seducción del paisaje representado en la obra de arte es una invitación del autor a la contemplación del mismo, induciendo al observador a participar del estado de gracia en que fue creada la pintura, ayudándole a trascender espiritualmente.

Es por lo tanto necesario tocar estos aspectos ya que sin ellos los paisajes de Shitao se estudiarían como una simple copia del natural y no como una obra de arte activa que refleja el crecimiento místico del autor.

3.1. Meditación taoísta, budista ch'an.

Las técnicas de meditación taoístas son anteriores a la entrada del budismo en China. Para un taoísta, el objetivo de la existencia humana consiste en cuidar lo que ellos consideran “Los tres tesoros”: Vitalidad, energía y espíritu.

La vitalidad está asociada a la creatividad, sexualidad, y a los órganos genitales. La energía se relaciona con el movimiento, la respiración, la fuerza y el tórax. El espíritu por último se asocia con la conciencia, la mente,⁶³ por lo que la meditación se relaciona con este tercer tesoro.

La escuela taoísta atribuye al maestro Lao Zi la creación de una técnica para entrar en trance sin la utilización de ninguna droga o excitante exterior; por lo que el estado de “no mente” se conseguiría sólo a través de la contemplación y la respiración. Las escuelas de Zhuang Zi y de Lao Zi practicaban la meditación en los siglos IV y III a.n.e.⁶⁴ Una de las herramientas utilizadas para entrar en estado meditativo era la visualización de imágenes, mirar hacia adentro. Estas imágenes eran adquiridas gracias a la práctica contemplativa. El ejercicio de visualizar evita que la conciencia divague; se busca que la mente quede vacía y libre de emociones o ideas. En ese estado el Tao llega solo, sin ser deseado; de esta manera los ele-

⁶³ Cleary, T. *Vitalidad, energía y espíritu*. Barcelona, p. 11.

⁶³ Maspero, H. *El taoísmo en las religiones chinas*, p. 43.

mentos vulgares o mortales del cuerpo son reemplazados por los elementos sutiles e inmortales renovando la energía vital. El Soplo Original, el soplo puro, penetra a través de la respiración y anima la vida.

La meditación permite poner en contacto al individuo con sus dioses interiores, entendiendo que el cuerpo y el universo son de una misma naturaleza; por lo que las divinidades que rigen el universo se encuentran de igual modo en el interior del cuerpo. Mantener a todos los dioses reunidos y en armonía en el interior permite alcanzar buena salud y por lo tanto alargar la vida. La separación al desatender a alguno de estos dioses internos traería la enfermedad ya que cada uno de ellos vela por el buen funcionamiento de los órganos internos. El objetivo final era ampliar indefinidamente la experiencia vital del cuerpo con lo que quedaría asegurada la inmortalidad.

La técnica para la práctica meditativa taoísta pasa de maestros a discípulos y su aprendizaje requiere el paso por diferentes estados de conciencia. Esto supone emplear una extensión de tiempo sin definir, pero nunca inferior a nueve días mínimo necesario para alcanzar el Tao.

Al cabo de tres días, pudo apartarse del mundo exterior; al cabo de siete días, pudo apartarse de las cosas próximas; al cabo de nueve días, pudo apartarse de su propia existencia. Después de haberse apartado de su propia existencia, logró la clara penetración, vio lo que es Único, pudo alcanzar el estado en el que no hay presente ni pasado; por último, consiguió el estado en el que no hay ni vida ni muerte. (Zhuang Zi).

El que dedica nueve años atraviesa las mismas fases llegando todavía más lejos: El primer año- según cuenta él mismo- fui simple; el segundo, fui

dócil; el tercero, comprendí; el cuarto, consideré (mi yo) como un objeto exterior; el quinto, progresé; el sexto, un espíritu me penetró (es el trance extático); el séptimo, fui divinizado, el octavo, ya no sentí si estaba muerto o vivo; el noveno, alcancé el gran Misterio (La unión mística)⁶⁵

Los budistas y taoístas encuentran en la meditación un nexo de unión entre ambos pensamientos. Las prácticas búdicas sorprenden por lo semejantes a las taoístas al trabajar también con la respiración y la concentración. Cuidan la alimentación y el buen estado del cuerpo pero su fin último no es la inmortalidad carnal, si no alcanzar la iluminación a través de la eliminación del Ego. Practican el desapego y se alejan de la codicia, de la ira, de la ignorancia, de la imperfección mundana etc. En definitiva controlan la mente. Su dominio permite llegar a un estado trascendente y en él conseguir con naturalidad la sabiduría y la virtud para llevar una buena vida llena de felicidad. Las imágenes de sus pintores trasmiten esta felicidad sencilla dónde las pinceladas sutiles carentes del ritmo expresionista crean un conjunto armónico que en su simplicidad irradian alegría y vitalidad, reflejo de una vida interior plena como se puede apreciar en el siguiente ejemplo de Shitao (véase fig.14). En ella se puede apreciar cómo el bambú, incluso ahogado por las rocas, crece y se expande lleno de vida. El bambú y las pequeñas orquídeas se mueven con el viento y el pintor sugiere su perfume que se expande invitando al observador a tomar su aire y centrarse en su respiración.

Se puede sugerir entonces que la pintura ch'an no sólo es una consecuencia del estado meditativo en el que se encuentra el pintor, ella nace del momento culmi-

⁶⁵ Maspero, H. *El taoísmo y las religiones chinas*, p.43.

nante en el que se produce la unión de la mente/corazón del artista logrando de este modo trascender la realidad mundana. El ch'an propone una enseñanza más práctica que el taoísmo por lo que busca llevar al iniciado a la Iluminación por el camino más rápido.



Figura 14. *Orquídeas, Bambú y rocas*. Autor: Shitao.

El maestro imparte con firmeza las instrucciones a su discípulo con señales simbólicas y acciones concretas, por ejemplo pueden golpear a sus discípulos u ofrecerles un Koan⁶⁶ cuyo objetivo es colapsar su mente. Para el ch'an la meditación permite el desarrollo de la "mente interior" y su naturaleza es la autoconciencia: el sujeto al ser consciente de los juegos de su mente se hace conocedor de sus movimientos. El conocedor se hace uno con lo conocido y la mente se abre a un estado nuevo de conciencia en el que el sujeto está sentado en el centro de la mente controlando todas las acciones con espontaneidad ⁶⁷ y experimentando su aspecto iluminado.

El siguiente poema del maestro Zen Hung Chinh de la escuela Tao Tung titulado *Notas de la reflexión serena*, expresa la llegada a un estado de iluminación desde la perspectiva ch'an.

“Silenciosa y serenamente se olvidan todas las palabras;
clara y nítidamente aparece Eso ante uno mismo.
Cuando se realiza, es vasto sin límites;
En su esencia, uno es claramente consciente.
Reflejando de modo singular, así es esta conciencia brillante,
Maravillosa es esta reflexión pura.
El rocío y la luna
Las estrellas y los arroyos,
La nieve sobre los pinos,

⁶⁶ Koan: Su origen es la palabra china *Kung-an*. La palabra *Koan* surge en la actualidad de la pronunciación japonesa de este vocablo. Su traducción del chino significa: “El documento de un acuerdo oficial sobre el escritorio”. En el entorno Zen se refiere a un dialogo o acontecimiento que establece el maestro con su discípulo: puede ser una historia Zen, un problema Zen o una situación Zen de difícil solución o carente de sentido. Son ejercicios dirigidos a la mente del discípulo, son prácticas dirigidas la práctica espiritual. Según C.C. Chang. G. *La práctica del Zen*, p. 87,88.

⁶⁷ C.C. Chang. G. *La práctica del Zen*, p.50.

Y las nubes flotando sobre las cumbres montañosas;
de la oscuridad, todos se convierten en un brillo refulgente,
de lo sombrío, todo se vuelve luz resplandeciente.
Una infinita maravilla impregna esta serenidad;
En esta reflexión todo esfuerzo intencional se desvanece.
La serenidad es la palabra final (de todas las enseñanzas),
la reflexión es la respuesta a todas (las manifestaciones).
Libre de todo esfuerzo,
Esta respuesta natural y espontánea.
La desarmonía surgirá
si en la reflexión no hay serenidad;
todo se volverá inútil y secundario
si no hay serenidad en la reflexión.
La verdad de la reflexión serena
Es perfecta y completa.
¡Oh, mira !¡Los cien ríos fluyen
en torrentes tumultuosos
hacia el gran océano!”⁶⁸

Fuera del dominio de la mente no hay nada que se deba iluminar. El objetivo del ch'an es el perfeccionamiento de la propia mente para alcanzar la Vacuidad. El Vacío, al igual que el Tao, no puede ser nombrado, las palabras no lo describirían y lo limitarían. Se participa del Vacío a través de la propia experiencia y se alcanza gracias a ella “La Iluminación sin atadura”, “La Vacuidad iluminadora”, “La Gran vida”.⁶⁹ Una mente imperturbable es el modo de penetrar en el camino del Tao y por

⁶⁸ Garma c.c. Chang. *La práctica del Zen*, p. 83,84.

⁶⁹ Apelativos según c.c. Chang. G. *La práctica del Zen*, p. 53.

lo tanto en el camino del ch'an para alcanzar la iluminación perfecta de Buda.

Los budistas definen con el nombre sánscrito de *Prajna* el estado de iluminación. Este estado requiere del instante y por lo tanto de la acción del tiempo. *Dhyana* es el estado de iluminación que penetra gradualmente y de igual modo, lo gradual requiere también de la acción del tiempo. El estado de iluminación en el ch'an ha de carecer del tiempo ya que la mente ha de estar vacía, en consecuencia la iluminación ha de estar más allá del tiempo por lo que ha de ser repentina.⁷⁰

Taoísmo y el pensamiento ch'an tienen en común que la práctica meditativa no es un fin, es un camino, una forma de vida. Gracias a ella el que la experimenta da sus primeros pasos en el camino espiritual hacia el Tao, hacia la iluminación, hacia la inmortalidad etc.

Shitao convive con todos estos aspectos análogos recogidos en este texto acerca de los procesos meditativos taoístas y búdicos ch'an: aquietar la mente, conectar con el Ser interior y alcanzar el estado de Buda, el Silencio. Este silencio puede ser encontrado en el exterior, en el corazón de la naturaleza, ayudado por la contemplación según la práctica taoísta; o bien en el interior auto concentrándose en sí mismo sin la necesidad de la intervención de ningún agente externo según propone la práctica ch'an. Este hecho da pie a pensar que la obra de Shitao está creada por una mente meditativa que participa del conocimiento de ambos aspectos: bien su obra paisajística puede surgir de ese estado de encuentro en comunión con lo natural, bien sus pinturas más sencillas y sutiles pueden ser el resultado del momento íntimo de encuentro de su mente/corazón (véase de nuevo figs. 12,13). En la práctica de la pintura el espacio vacío del papel es el lugar en el

⁷⁰ Suzuki, D. *El ámbito del zen*, p.133.

que Shitao puede proyectar la serenidad de su estado y como consecuencia dotar a la obra de la belleza de la iluminación ofreciendo al observador el poder participar de su espacio espiritual y como conclusión, de su Silencio interior. Sus rollos son puertas de acceso, son una invitación a la contemplación, a la práctica espiritual y reflejan la perfección del espíritu universal del autor donde la mano del artista es una simple herramienta, es un útil del que se sirve la energía sagrada. Participar de sus rollos, contemplarlos, es una invitación a alcanzar el Tao y son una útil herramienta para ello, ayudando al crecimiento espiritual del observador.

Los pintores paisajistas en la tradición China expresan a través de sus imágenes de paisaje su intención de ser eremitas⁷¹ y salir del mundo, permiten al observador participar de este espíritu ya que los rollos funcionan a modo de lecciones visuales. Por lo que se sugiere que la obra de Shitao no sólo es la obra de un monje ch'an que comparte el conocimiento y la práctica de la contemplación taoísta y la meditación ch'an. Es finalmente la obra de un maestro ch'an que nos invita a ser sus discípulos.

3.2. Sobre la contemplación y el espíritu eremita de Shitao.

Contemplar es hacerse “Uno” entre el que observa y lo observado.

“Cuando, por ejemplo, veo una flor, no solo debo verla yo a ella, sino que también ella debe verme a mí: si no es así, no hay visión real. La visión consiste en que yo esté viendo la flor y la flor me esté viéndome a mí.

⁷¹ Quinq, H. *Images du silence. Pensée et art chinois*, p. 72.

Cuando la visión es mutua hay visión real...()....Un pensador chino preguntó en una ocasión a un maestro Zen: “Uno de los primeros filósofos budistas dijo que el cielo y la tierra proceden de la misma fuente, las diez mil cosas y yo somos uno” Y añadió: “¿no es esta una maravillosa sentencia?” El maestro miró la flor en el patio y dijo “Los hombres del mundo ven esa flor como un sueño “, indicando que su visión no es visión real, pues para que ésta exista, es necesario que yo vea la flor y que la flor me vea a mí. Cuando esta circunstancia es recíproca y existe identificación, entonces hay una visión real, entonces experimentamos lo que el filósofo budista afirma en el citado pasaje: “Cielo y tierra proceden de una misma fuente; las diez mil cosas y yo somos uno.”⁷²

La contemplación necesita de atención y de nuevo de un estado de “no mente”. La actitud ha de ser receptiva, es necesaria la identificación con lo observado entrando en comunión con él. Sólo en la unidad, en el encuentro entre sujeto y objeto se ha trascendido las diferencias y se ha comunicado con la verdadera esencia que hace que entre el objeto y el sujeto no exista diferenciación alguna. Sólo cuando sucede este encuentro es cuando es posible que el pintor pueda decidirse a trasladar esta experiencia a un rollo de papel, de esta manera igualmente no existe diferencia alguna entre la obra realizada y el objeto que ha sido motivo de representación; las dos forman parte de una misma energía creativa por lo que la vitalidad de la obra es igual a la vitalidad del modelo representado.

Contemplar la obra de arte es abrir el espíritu a la Creación, ella expresa “lo inexpresable”:

⁷² Suzuki, D.T. *Budismo Zen*, p. 54,55.

“Antes de pintar un bambú, has de dejarlo crecer dentro de ti”⁷³

François Cheng en su obra *Le Dialogue* (2011) ⁷⁴ hace referencia al hecho de ver, desde el punto de vista de la contemplación. Su ejemplo parte de la metáfora de cómo ver una montaña. Ésta puede ser vista desde un punto de vista objetivo como objeto, con su dimensión, su textura, su forma etc. Se trata del punto de vista del observador común. Otra posibilidad es la del ignorante y por lo tanto puede ser no vista; el caminante no fija su atención en ella por lo que para él no existe sujeto. O bien puede volver a verse desde el interior: eso sucede cuando el sujeto/montaña forman parte de una misma unidad. Esta última forma es “ver” la montaña, es entrar en comunión con ella, esta experiencia es contemplativa.

Tras leer estos textos parece imposible que un maestro pueda crear si no es de la mano de la práctica de la contemplación. El sujeto al entrar en conexión con el paisaje observado es paisaje, hay identificación. Sólo desde ese estado de unidad entre ambas partes, el que contempla con lo contemplado y viceversa, se puede vislumbrar lo real. La nueva visión es la que se trasmite a través de las técnicas pictóricas y se hace imagen. Shitao es el paisaje y el paisaje es Shitao, porque la mente/corazón que transita y lo contempla es única; de lo que se deduce que el trazo del pincel del que surge la imagen en forma de pintura ha de ser único para poder crear no lo explícito del entorno natural si no lo más sutil de la experiencia trascendente. Por ello se puede sugerir que Shitao cultiva su espíritu eremita que le lleva a la contemplación para la creación de su obra.

⁷³ Frase de Wen Tong pintor de bambús. Cheng, F. *Vacío y plenitud*, p. 29.

⁷⁴ Cheng, F. *Le Dialogue*, p. 65,66.

Desde la antigüedad en China, la vida del eremita ha sido considerada como un ideal, y la figura del eremita ha estado unida tanto al pensamiento taoísta como búdico. Ser eremita supone dejar el mundo artificioso de la mente y encontrarse con el conocimiento del espíritu natural.⁷⁵ Es conocido que la pintura de paisaje que se nutre de la contemplación en directo del espacio natural, -lo que requiere del viaje físico, o bien de la observación de imágenes paisajísticas que han sido realizadas por otros autores y que en ocasiones son nuevamente reproducidas por el artista, o cualquiera de las dos opciones- requiere en el pintor el cultivo de su espíritu eremita necesario para el proceso creativo.

La naturaleza y a su vez su imagen pintada es una puerta de acceso al entorno natural y de salida de lo mundano. La imagen pictórica permite al observador contemplar el paisaje independientemente del lugar dónde uno se encuentre, o de las condiciones físicas en las que uno esté.⁷⁶ De este modo la pintura de paisaje es un nexo de unión entre el individuo y el espíritu eremita del buscador espiritual. Ella ayuda a cultivar y mantener vivo este ánimo en quién la contempla y así poder trascender la propia realidad.

De todo ello se deduce que Shitao, bien por la acción de sus viajes, bien por la gran producción de pintura de paisaje que le rodea constantemente en su entorno, así como por la realización del diseño de jardines, independientemente de que se encuentre en la ciudad, está empapado del silencioso paisaje que le permite ser eremita. Ser eremita supone ir más allá del paseo por los caminos, permite habitar

⁷⁵ Qing, H. *Images du silence. Pensée et art chinois*, p.72.

⁷⁶ El autor Qing, H. *Images du silence et art chinois*.p.83 hace referencia a la experiencia del pintor de paisajes Zong Bing (siglo V.), el cual disfrutaba del paisaje tanto como creador como espectador. En la contemplación de su obra ya realizada disfrutaba del deleite de encontrarse con el Silencio ante él. Sus propias pinturas le permitían atravesar psicológicamente el paisaje montaña/agua y continuar el viaje espiritual incluso en la enfermedad y la vejez.

en lo natural, lo sagrado y contemplarlo. Permite crear un espacio en el que poder permanecer y habitar su silencio. Estos son los propósitos fundamentales que rigen la pintura de paisaje en China.⁷⁷ Cuando la pintura de paisaje es silenciosa entonces se le puede atribuir la categoría estética de perfecta.⁷⁸

3.3. Estudio práctico.

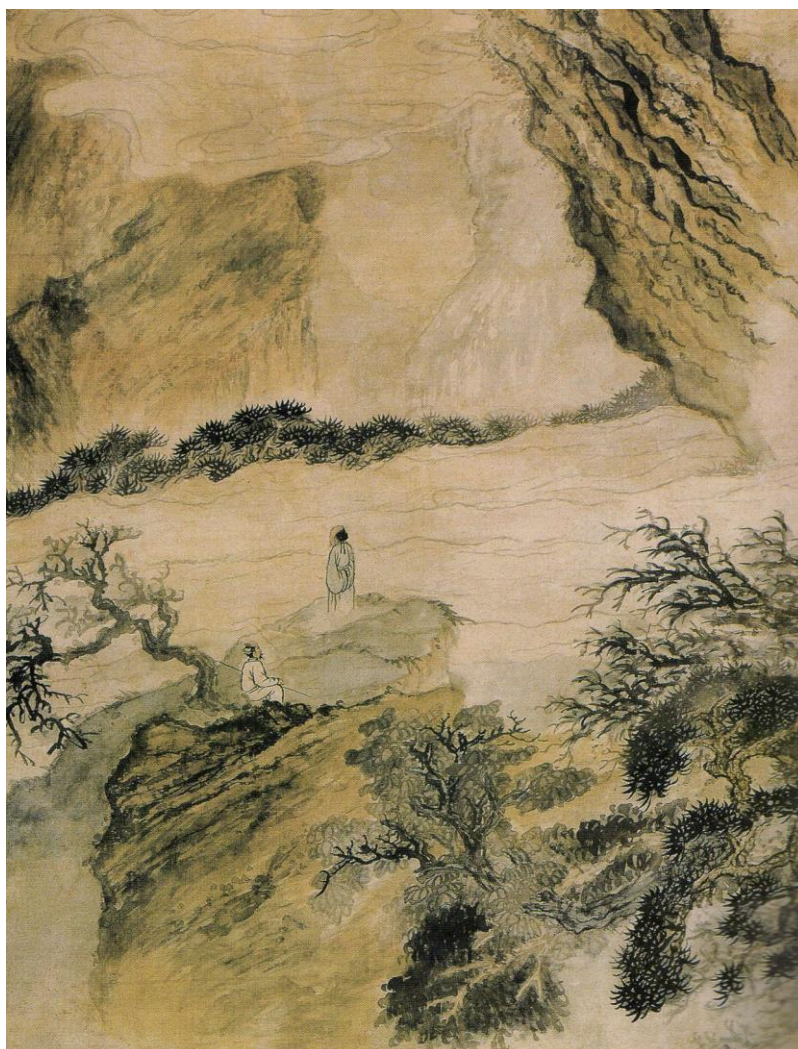


Figura 15. Detalle de la obra *La cascada del Monte Lou*. Autor: Shitao

⁷⁷ Qing, H. *Images du silence. Pensée et art chinois*, p. 72.

⁷⁸ Qing, H. *Images du silence. Pensée et art chinois*, p. 236.

Para ilustrar de manera práctica las ideas desarrolladas en este capítulo se acude a analizar un fragmento de la obra titulada *La cascada del Monte Lou* (véase fig.15) de Shitao que será motivo de estudio en su totalidad en capítulos posteriores.

Este detalle ha sido seleccionado ya que el primer punto de interés en él es la representación pictórica de las figuras de dos caminantes contemplando la cascada; por lo que el motivo elegido por el autor es propicio para ilustrar este tema. Las figuras (véase fig.16) parecen estar disfrutando de su entorno lleno de calma, no hay rasgos expresionistas en ellas: No hay asombro, no hay tensión, su manera de estar es relajada, llena de cotidianidad, en un estado de paz y de ecuanimidad.

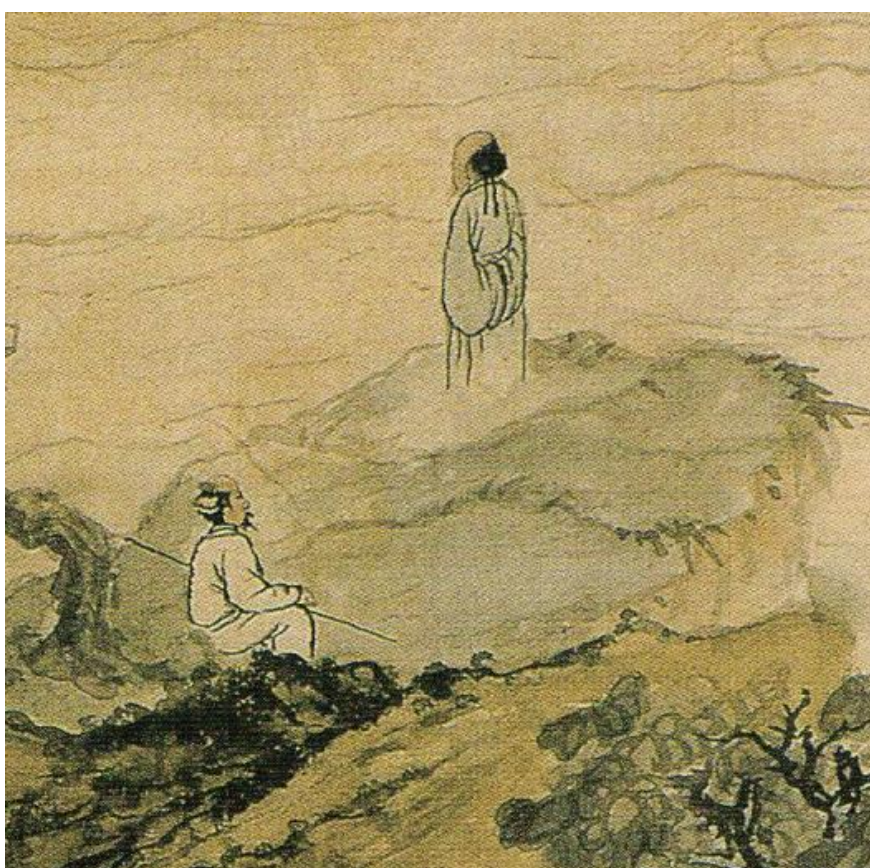


Figura 16. Primer plano de figura.

La no acción de las figuras no impide que la naturaleza a su alrededor aparezca llena de vida, incluso la vitalidad se acentúa gracias a la pinceladas escuetas con las que han sido trazadas y que contrastan con el resto de las ricas texturas que componen su entorno natural. El observador se encuentra fácilmente con ellas ya que están situadas casi en un primer plano de la obra de composición ascendente. Hay que señalar que los rollos de pintura verticales se leen de abajo hacia arriba y de la derecha del espectador hacia la izquierda; por lo que la mirada comienza su recorrido en esta parte inferior del rollo dónde ellas descansan. Ellas representan el espíritu eremita en estado de contemplación e invitan al observador identificarse con ellas y participar también de ese mismo instante, son una puerta de acceso a este estado trascendente.

Si se analiza este detalle pictórico como si de una obra completa se tratara se aprecia que la pintura de paisaje muestra una naturaleza armónica y serena. En esta pequeña parte del rollo se puede apreciar la destreza compositiva del artista en la que dos grandes masas dividen visualmente en horizontal la obra (véase fig.17). Esto permite que una vez iniciado su ascenso la mirada del observador pueda permanecer tranquilamente en ella de manera sosegada; ya que la imagen es muy estable.

La perspectiva que emplea Shitao se denomina *Gaoyuan*: el observador se encuentra en el plano de abajo mirando hacia arriba. Los caminantes se han detenido a contemplar, dirigiendo su mirada hacia la inmensidad y quedando de espaldas al observador. La figura erguida está ensimismada en la corriente del río. Este camino de agua es una representación de las posibles vías para alcanzar el Tao.

Otra línea compositiva que queda dibujada la inicia la mirada de la figura sentada que, ayudada por las texturas que parecen representar las rocas del paisaje, crean una curva dinámica que invita al ascenso y a perderse en la Vacío. En esta línea ascendente las pinceladas se vuelven más leves a medida que la mirada se eleva hacia el horizonte quedando los primeros planos más entintados (véase fig.18).

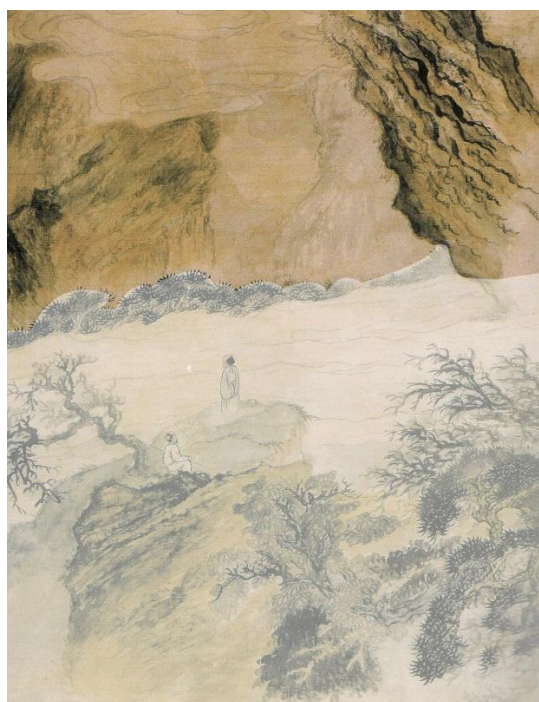


Figura 17. Dos grandes planos compositivos.

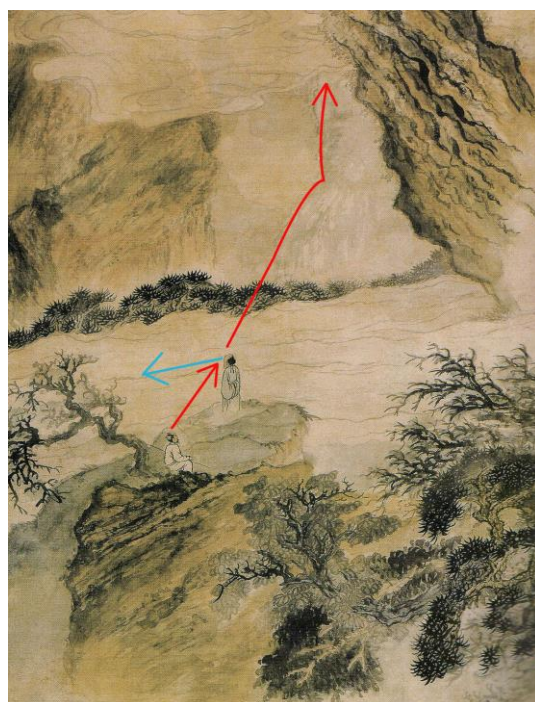


Figura 18. Línea compositiva ascendente.

De este modo la pintura no solo permite permanecer en ella con comodidad gracias a los dos grandes planos compositivos, también la línea compositiva ascendente permite recorrerla, disfrutar del paseo y participar de su energía así como del sonido de la caída de la cascada al incorporarse al recorrido del río. En este detalle la naturaleza está en movimiento, tiene fluidez y vitalidad.

En su entintado el trazo del pincel está degradado a modo de aguadas muy

suaves sin retoque. Las manchas transparentes dibujan las plantas, las rocas, la cascada etc. todos estos elementos quedan descritos con delicadeza y con un tratamiento del color muy refinado con sus tonos engamados, sin grandes contrastes ni efectos luminosos. La imagen queda iluminada por el blanco del soporte sobre el que ha sido pintada. Nada es opaco, el Vacío/Lleno opera y lo sólido se desvanece. En la unión de Montaña/Agua, Vacío/Lleno, la naturaleza parece respirar, el aire recorre la imagen, el observador respira y disfruta de la agradable sensación de silencio, de paz interior (véase fig.19).



Figura 19. Análisis Vacío/ Lleno

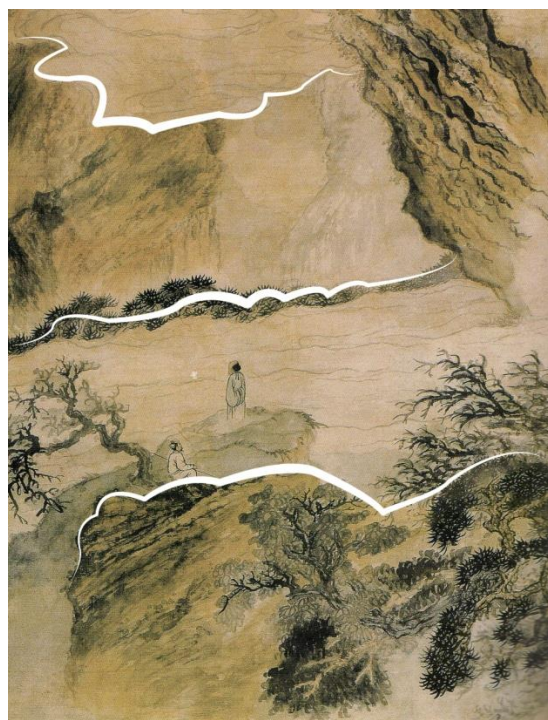


Figura 20. Planos horizontales de composición.

Tres líneas de vegetación, que van de mayor densidad a menor y ascendiendo, dividen la composición horizontalmente: primer plano, plano medio y plano de fondo;

esto provoca que la imagen quede en reposo. Todo es serenidad, la estabilidad anula la dimensión del tiempo: se puede permanecer en el paisaje y hacerse uno con él. (véase fig.20)

Como conclusión a este análisis del tratamiento compositivo de la obra, por la peculiaridad con la que ha sido concebida, su destreza formal, así como la riqueza técnica de sus pinceladas únicas sin retoque se deduce que el desarrollo plástico de Shitao permite al observador ser partícipe de ella de manera activa, penetrándola y participando del paisaje con embeleso permaneciendo en ella en un estado de calma. El observador, gracias a la presencia de las figuras, se identifica con los personajes y se hace eremita participando de la contemplación de la cascada. Si contemplar es hacerse uno con lo observado, el autor contempla y el espectador a su vez es capaz, gracias a la obra pintada, de identificarse con el estado del alma en el que se encuentra el pintor. Esto sucede de manera inmediata y espontánea. El autor introduce al observador en un estado de dicha interior y le hace partícipe de la unidad Sujeto/Paisaje. Entre objeto y sujeto no existe diferenciación alguna: se llega a establecer una comunión entre ambos. La obra pintada permite a quien la observa unirse a los caminantes dispuesto a perderse en el camino. Es una invitación a trascender las apariencias e iniciar la vía espiritual, alcanzar el estado de gracia en el que fue creada ya que el espíritu eremita del autor reside en ella.

4. OBSERVACIONES GENERALES.

Hasta aquí, este estudio ha tenido como objetivo ver al autor Shitao dentro de su contexto histórico, cultural y religioso tratando de reconstruir el ambiente en el que se desarrolla su vida y por lo tanto en el que ha sido creada su obra. El objetivo final ha sido recopilar datos que permitan un mejor análisis de su obra paisajística en la que aparezca la figura del caminante, la figura del eremita.

Hasta este capítulo la figura de Shitao se presenta ante los ojos del hombre contemporáneo como un artista con un objetivo místico: Su obra es un camino de sugerencia impregnado del espíritu eremita del autor. Ella nos invita a emprender la vía espiritual y caminar por ella: invita a descubrir esa energía común en su obra y en nosotros mismos. Shitao nos propone un camino de contemplación tomando como objeto de contemplación su propia obra pictórica/poética. Es una vía llena de armonía en la que se participa de la experiencia espiritual directa vivida por este autor.

Por lo tanto se deduce que la obra de arte de Shitao y la naturaleza, que ha sido su objeto de representación, están compuestas por la misma energía: no hay separación ni distinción entre ambas. Su paisaje es único, de esta manera este autor con sus pinturas abre ventanas que permiten participar de la Energía Vital, del encuentro con lo trascendente. En la obra de arte operan, de igual manera que en la naturaleza, la armonía entre contrarios: Vacío/Lleno, Yin/Yang, Montaña/Agua etc. Así las obras están llenas de gozo al experimentar la concordia íntima con lo natural.

En la biografía de Shitao no se dan detalles de sus maestros espirituales, ni de los monjes que le enseñaron a utilizar los pinceles y las tintas o que ayudaron a hacer de un hombre un monje pintor/poeta. Por el contrario, sí se habla de sus viajes en solitario, de sus pasos como caminante y de los paisajes que impregnaron su retina. La percepción de los mismos hace que surjan pintados en sus rollos donde la naturaleza se presenta como su maestra; ella parece aportar no sólo en su obra, si no en su espíritu, el conocimiento de lo eterno.

Shitao está dispuesto a afrontar el viaje espiritual y también el viaje físico; de ello queda constancia en sus rollos que presentan distintos motivos que evocan las diferentes regiones de China con sus variadas estaciones y diversos temas: rocas, bambús, flores de loto, cascadas etc. En ellos se sugiere como el individuo puede participar de la vida natural integrándose en el paisaje cómo un elemento más, ser paisaje. Su pincel representa tanto lo inmenso del paisaje montañoso, como la delicadeza de unas hojas de bambú que quedan registradas con toda su belleza. Este artista es un reflejo de lo que es el arte en oriente. R. Petrucci en su texto *La philosophie dans L'art de l'extrême orient* (1998) lo resume de esta manera:

Tal es la conclusión a la cual se llega cuando, después de una vista superficial del Arte de Lejano Oriente, uno se ve conducido a penetrar en su historia. El encanto exterior atrae; luego, a medida que se ejerce su seducción, provoca siempre ir más lejos, en la vía de una singular espiritualidad. Jamás tuvo otra finalidad que la de separar lo vulgar de las apariencias, el alma universal.⁷⁹

⁷⁹ Petrucci, R. *La philosophie dans L'art de l'extrême orient*, p. 32. "Telle est la conclusion à laquelle on aboutit lorsque, après une vue superficielle de l'Art d'Extrême- Orient, on s'est trouvé conduit à pénétrer son histoire. La charme extérieur attire; puis, à mesure que la séduction s'exerce, il entraîne toujours plus loin, dans la voie

La clave está en esta idea de que el arte en oriente trasciende las apariencias vulgares para llegar a la pureza del alma universal, al Silencio. Por lo que es necesario aceptar que los rollos de pintura de Shitao son objetos contemplativos venerables. Aunque también no por ello dejan de ser considerados como obras de arte para la conciencia occidental debido a la belleza plástica del mundo material que representan. Abrir los ojos a los paisajes de Shitao es vislumbrar el propio espíritu del artista en conexión con el mundo sagrado que lo rodea, y que de igual modo al contemplarlos rodea de nuevo al sujeto contemporáneo dotando así a su obra de un carácter universal.

Es fundamental para comprender la obra de este autor, reconocer la independencia de su espíritu, tal vez producida por sus circunstancias personales, la destrucción de su verdadera identidad social hace de él un hombre que construye su propio patrón artístico como se estudiará a continuación. Su individualidad como persona y por lo tanto como pintor le llevan a romper con la tradición y crear sus propuestas pictóricas escritas en su *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza-amarga*, el cual se analizará con más precisión en capítulos posteriores.

d'une spiritualité singulière. Il ne s'est jamais posé d'autre but que de dégager de la grossièreté des apparences, l'âme universelle." Traducción Mar Navarro

5. EL CAMINO INICIÁTICO DE LA PINTURA EN LA PINTURA DE PAISAJE

CHINA.⁸⁰

5.1. La pintura de paisaje en China. Antecedentes a la obra de Shitao y sus referentes históricos.

Para poder situar a Shitao dentro del contexto estético/artístico de la pintura de paisaje es preciso dar marcha atrás en el tiempo y hablar de sus antecedentes.

Es útil para tal fin aclarar los diferentes periodos de la historia de China.

Dinastía Tang (618-906/7)

Las Cinco Dinastías. (907-960)

Dinastía Song (960-1279)

Dinastía Yuan (1260/1277-1367/1368)

Dinastía Ming (1367/1368-1644)

Dinastía Qing (1644-1811/1912)⁸¹

El comienzo de la pintura de paisaje en China se data a partir de la obra del pintor Gu Kaizhi. (Siglo IV d. de J.C.),⁸² en concreto a partir de su rollo horizontal de seda titulado *Admoniciones de la institutriz a las damas de la corte*. Esta obra se

⁸⁰ Para redactar esta introducción ha sido de gran utilidad el libro titulado *La pintura china* de Brodrick, A.H. Aquí sus ideas se exponen de manera breve a modo de introducción. Su discurso es esclarecedor y se recomienda su lectura para hacerse un panorama general de la extensa y difícilmente abarcable historia de la pintura china.

⁸¹ Para la datación de estos periodos acudo a dos estudiosos en temas de arte chino como Brodrich, A.H. cuya obra está escrita en los años 50 y Cheng, F. publicada en el 2004. Queda de esta manera constancia la dificultad a la hora de datar los periodos históricos en China por lo que estas fechas se han ido moviendo a través de las épocas. La intención de esta datación es situar al lector en el contexto para el entendimiento del discurso que se desarrolla a continuación. Datación según Brodrich, A.H. *La pintura china* y Cheng, F. *Vacío y plenitud*.

⁸² Datación según: Bedin, F. *Cómo reconocer e arte chino*, p. 40.

conserva actualmente en el Museo Británico de Londres bajo el nombre de *Admonitions Scroll* (véase fig.21)



Figura 21. *Detalle de Admoniciones de la institutriz a las damas de la corte.* Gu Kaizhi.

En este rollo, bajo la figura humana, aparecen los primeros motivos naturales. La naturaleza se presenta libre, la condición humana no puede dominarla. El espectador puede ver toda la escena, ya que para representarla el pintor emplea una perspectiva denominada de “Vuelo de pájaro” que favorece la visión del paisaje desde lo alto. Quedando el paisaje a los pies de las figuras, la mirada del que ob-

serva más allá de los límites del plano de dibujo pintado. Su intención es invitar al espectador a alcanzar el vacío de la obra.

El paisaje en su origen es uno de los temas adoptados por los monjes taoístas y budistas ch'an. Para hablar del inicio de ambos hay que remontarse a la Dinastía Tang. Los artistas de este momento son quienes marcan los patrones de pintura a seguir por los pintores posteriores; ellos representan a la naturaleza con toda su fuerza y expresión en cambio la figura humana apenas queda sugerida. Al paisaje se le concede una entidad, un valor espiritual y su pintura contiene sus virtudes místicas, él es una expresión gráfica del pensamiento taoísta.

Los budistas ch'an hacen de la pintura de paisaje un arte subjetivo cuyo fin, como se ha señalado en capítulos anteriores, es el encuentro con lo auténtico, por lo que "lo inexpresable", "lo que no puede ser nombrado" opera en la superficie de sus rollos. El uso de los mismos está destinado a ejercitar la contemplación y se crea desde un estado contemplativo por ello la imagen paisajística no representa racionalmente a su modelo y no es una copia exacta del mismo. El artista, al trascender a partir del paisaje, es capaz de hacer de la pintura una herramienta para transmitir en sus trazos el nuevo conocimiento adquirido de su experiencia espiritual.

Se cree que los artistas ch'an pintaban en momentos de éxtasis; la rapidez de ejecución y la necesidad de eficacia condiciona su técnica por lo que ésta se reduce a lo esencial: un soporte ligero de seda o papel, el pincel y la tinta son los útiles perfectos para tal fin.

Las obras que surgen de este trance han de poseer los siguientes valores estéticos: han de ser naturales, deben provocar una sensación de limpieza, frescura y veracidad. Sus imágenes paisajísticas han de dejar ver más allá del primer plano

de composición; por esta razón es tan importante el uso de la perspectiva: es ella quien permite que la mirada se eleve y con ella el espíritu del observador. Los planos compositivos han de estar contruidos con espontaneidad y desapego. El tratamiento de su pincelada es informal.

Lo ideal en una obra es que muestre solo lo esencial esto hace que despida una sensación de tranquilidad y sosiego. El arte de realizar la pintura de paisaje es por lo tanto un acto ritual que requiere del encuentro y la comunión con la naturaleza.⁸³

Hasta aquí se ha visto el proceso que ha realizado la pintura de paisaje para independizarse de la figura y en su recorrido histórico se podrá ver como los pintores que la crean consiguen, a través de generaciones y retomando el trabajo de los maestros anteriores, prosperar en su búsqueda para lograr que su arte se eleve a un rango espiritual superior. Este proceso requiere de igual modo el exigente cultivo anímico de la persona que lo practica. Por eso el camino iniciático de la pintura de paisaje va unido al avance místico de los artistas chinos. Las obras son fruto de sus refinados espíritus y la estética de las mismas se va adaptando a los cambios que surgen del trazo espontáneo pintado en estado meditativo.

La Dinastía Tang, reconociendo el valor que la pintura de paisaje aporta a su sociedad, crea academias de pintura con el fin de marcar las directrices para salvaguardar la tradición antigua y formar dentro de sus cánones a los nuevos artistas. En ellas se encuentran dos estilos diferentes de pintura: La Academia del norte practica la pintura realista, sus artistas utilizaban el color y el fruto de su trabajo desprende energía y vitalidad. En la Academia del sur, la pintura se denomina de idealista: sus artistas emplean un dibujo más sugerente, lo que supone

⁸³ Las notas escritas sobre la estética del arte zen, han sido recopiladas a partir de la obra de Hisamatsu, Sin'ichi. *Zen and the fine arts*.

la utilización de la mancha y los difuminados. A esta Escuela del sur pertenece el artista Wang Wei (699- 759)⁸⁴. Él emplea solamente la tinta negra sin utilizar otro color añadido porque, para él, en la tinta negra están contenidas todas las cualidades del resto de los otros colores. Es a partir de él cuando la creación de paisajes monocromos se adopta como la técnica más empleada por una gran cantidad de artistas. Shitao, en parte de su obra, emplea el uso exclusivo de la tinta negra, pero según sus necesidades incorpora también los tonos azulados y pardos en las aguadas que dan volumen a las formas y le permite dibujar diferentes planos compositivos más próximos o más alejados del espectador gracias al uso de estos colores de distinta temperatura. El uso del negro queda como marca reconocible que define a los seguidores de esta Academia del sur. Shitao a pesar del uso del color es más afín a la plástica de esta Academia.

Otra de las aportaciones de los Tang al arte oriental es el diseño del soporte de enrollado. El rollo era un formato que permitía transportar con facilidad las pinturas de origen búdico. Consistía en liar el cuadro sobre un soporte cilíndrico y conservarlo en una caja que completaba el embalaje para su almacenamiento. (véase fig.22).

El auge de la pintura de paisaje se produce durante la Dinastía Song. El interés principal de las Academias es la protección de la creación artística, así como su estudio y la profundización en las técnicas legadas por los antiguos maestros. En el norte se crea la Academia de Xuanhe y en el sur la de Shaoxing. Los artistas que las componen son buscados por todo el territorio chino; artistas que se dedicaban a

⁸⁴ Wang Wei (699- 759) Datación según Brodrich, A.H. *La pintura china*, p.36.

la especialización de géneros por temas como montañas, personajes, flores, pájaros etc.

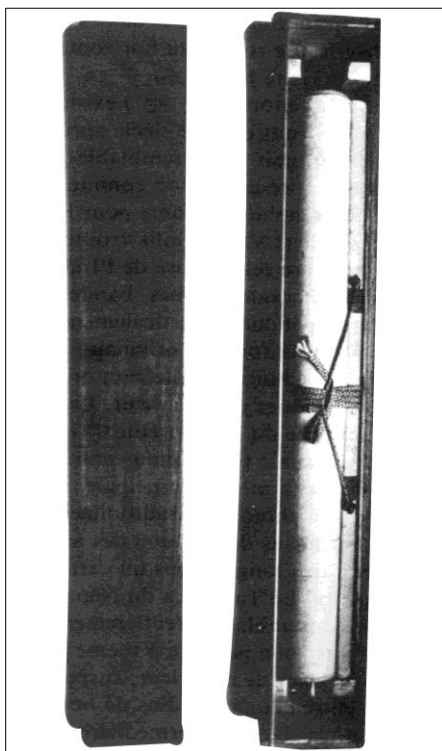


Figura 22. Rollo vertical.

La escuela del norte se caracterizaba por presentar el paisaje como una masa de montañas compactas que llena el espacio, su pincelada es ancha y se denomina de *Gran hacha*. La escuela del sur influenciada por el pensamiento búdico chaín, define menos los motivos representados; el cielo y el horizonte se confunden quedando intuidos, la bruma tapa las montañas y el Vacío y el Lleno operan en la superficie de sus rollos, su pincelada es más estrecha y ella se denomina de *Pequeña hacha*. Esta forma de representar es más cercana a Shitao.

No todos los artistas quieren pertenecer a las academias. Los artistas que se encuentran fuera de sus puertas por el contrario buscan diferenciarse de ellas; de

esta manera surge una nueva pintura en manos de los letrados expertos en caligrafía. Gracias a ellos la pincelada que proviene de la escritura se hace muy dinámica y expresiva. La naturaleza les sirve de modelo para expresar sus distintos estados de ánimo, los diferentes aspectos de su alma y sus formas de ser; por ello la lectura de sus obras es muy sutil y compleja requiriendo para su comprensión de un intérprete especializado.

Los letrados son quienes acentuarán la práctica de añadir a la obra pintada la inserción de poemas en la parte vacía del rollo. La musicalidad de sus versos dotan de una nueva dimensión a la pintura. De esta manera nace un nuevo artista más completo que domina el arte de la pintura, el de la caligrafía y el de la poesía.

El origen de la inclusión de poemas se data en el periodo Yuang. En los periodos anteriores se creía que la introducción en la obra pintada de un sello de autor o de la caligrafía rompía la armonía del paisaje.

Este momento es muy importante en el camino místico de la pintura ya que la obra de arte puede estar inspirada por distintos artista. El poeta aporta su parte y el pintor la representa y en ocasiones también son una misma persona. Esta nueva relación entre expertos supone un intercambio de sus experiencias espirituales y requiere de la comunión entre ambos para participar de ellas y así poder representarlas. Por lo que la obra de arte propone un contexto muy activo, anímicamente hablando, en el desarrollo místico de los artistas. Hay afinidad, intercambio, acción y lo creativo fluye a partir de las relaciones que se establecen entre ellos.

El Periodo Yuang es un periodo de dominación de China por el pueblo mongol. El nuevo estado permite la libertad de cultos por lo que es una etapa de mezcla de

sus culturas artísticas/espirituales y de pérdida de la pureza creativa buscada por las academias. El pueblo mongol posee buenas relaciones con el Tibet y a través de él entra una nueva cultura iconográfica de origen budista ch'an (Budas, Bodhisattvas, monjes etc.) por lo que China se relaciona con la cultura iconográfica de la India. Tal vez la pérdida del academicismo, la ruptura de las reglas de creación y composición así como los nuevos temas a tratar, pueden ser otras de las posibles causas para la fácil introducción de la prosa o los versos en la obra pictórica, evocando y reforzando su contenido espiritual de lo ya pintado. Ahora la nueva dificultad del pintor es encontrar la armonía entre pintura y caligrafía.

Tras la marcha de los mongoles le sucede la posterior Dinastía Ming quién vuelve a restablecer el academicismo en la pintura, recuperando la herencia dejada por los antiguos pintores, es decir, la herencia de los Tang y los Song. Es una etapa de cierre y centralismo político. Los teóricos hablan de una nueva etapa de "clasicismo" e incluso de "arcaísmo", siendo un arte imitativo. Nace de ello un cuidado por la perfección técnica que se lleva al extremo; en sus rollos nada se pinta al azar, toda composición es estudiada y ejecutada con refinamiento. Todo queda sujeto a reglas y recetas de pintura. El paisaje queda dividido en dos géneros diferenciados: paisaje realista y paisaje imaginario, junto con la especialización de temas según la maestría de los pintores: árboles, flores, rocas etc. La pintura paisajística no se ve favorecida por ello, sus composiciones son rígidas y poco espontáneas. Esto explica que Shitao y otros autores coetáneos nacidos a finales del periodo Ming, que desarrollan su obra artística dentro del periodo Quing, necesiten romper con los patrones establecidos en busca de nuevos lenguajes más elocuentes que conecten con su estado espiritual de manera más individualizada y

más eficaz.

Los comerciantes de esta época establecieron contactos con países extranjeros por lo que sus obras fueron muy apreciadas por la adinerada sociedad Victoriana en Inglaterra. Esto provoca que esta etapa “decorativa” sea muy prestigiosa en los círculos occidentales y no tanto en los orientales por su amaneramiento. Los Ming son los primeros en catalogar, contar y archivar sus obras de arte, nace en ellos el pensamiento científico y el deseo de conocer los secretos que entrañan las obras de los grandes maestros.

Era muy difícil mantener el aislamiento impuesto por el gobierno Ming. A través de las misiones jesuitas de portugueses, españoles e italianos los artistas chinos toman contacto con el arte sacro occidental y al retrato funerario lo que provoca entre ellos el deseo de conseguir el mayor parecido entre el retratado y la figura realizada (Esta influencia puede explicar la realización del autorretrato de Shitao). También descubren la perspectiva italiana y aplican este método a sus obras. De la misma manera el arte chino impregna estéticamente el arte occidental produciéndose un intercambio cultural.

China no puede seguir manteniendo el cerco con el exterior durante mucho tiempo y finalmente los Manchús abren sus puertas a la Dinastía Qing. Si la pintura de paisaje alcanza su cenit en el periodo Yuan, logrando estados creativos de gran consideración para el arte, aun así, esta modalidad declina su viaje en el periodo Ming, periodo en que los intereses artísticos están más cerca de los alicientes comerciales que de los beneficios espirituales que puedan aportar. La entrada del pueblo manchú, que en principio parecía nociva para el paisajismo de origen taoísta y ch’an, se vuelve por el contrario beneficiosa debido a las condicio-

nes sociales que suceden en este periodo: ambos pensamientos artísticos se ven reforzados por oposición al confuciano impuesto por el nuevo gobierno. A su vez el creciente interés que siente el nuevo emperador por el conocimiento de su cultura china y por el cuidado de la misma, crea un clima de protección del arte autóctono. De esta manera se produce el caldo de cultivo necesario para el resurgimiento del paisaje y con él la obra de Shitao que utiliza el conocimiento de los maestros anteriores a él con total libertad, siempre que lo empleado le sea útil para realizar su creación.

Los Quing, a pesar de no ser chinos, tienen el deseo de crear una verdadera cultura china por lo que es necesario dejar constancia de la misma a través de sus escritos. De esta época datan las enciclopedias de caligrafía y pintura. Con este nuevo espíritu cultural que lo impregna todo nace un arte cortesano destinado a representar la “vida real”. Su intención es dejar representado a las generaciones posteriores los modos de vida y lo acontecido en su momento; por lo que la obra de arte para tal fin se ve repleta de todo tipo de detalles cotidianos. El arte se hace realista, su valor reside en el motivo que representa, no interesa ni lo que simboliza ni las emociones místicas que pudiera despertar. Nace el arte decorativo, se trabaja “a la manera” de algún viejo maestro buscando el parecido con su obra. Esta pintura social viene influenciada de igual modo por el contacto de los autores con la pintura de carácter costumbrista occidental.

No todos los artistas estaban dispuestos a seguir estos patrones, uno de los pintores de referencia es del periodo Ming que inspira a los nuevos creativos del periodo Quing es Xu Wei (1521-1593)⁸⁵ conocido por el apelativo de “El loco”. Su

⁸⁵ Datación según Cheng, F. *Vacío y plenitud*, p. 40.

enfermedad mental le llevó a romper las normas de pintura establecidas y dejar que sus pinceles trazaran “líneas expresionistas”. Pinta lo raro, lo absurdo, rompiendo los cánones de temas elegidos por las academias de pintores. Su obra es una muestra de libertad que viaja del expresionismo a la extravagancia pero que sobre todo contiene libertad (véase fig. 23).



Figura 23. Detalle de la obra *Bambú*. Bambú. Autor: Xu Wei.

Xu Wei influirá en dos grupos importantes de pintores: los denominados *Individualistas* y otro grupo denominado *Los Cuatro Eminentes Monjes Pintores* entre los que se encuentra Shitao junto con Hong Ren (1610-1663), Kun Can (1612-1693), Zhu Da (1626-1705)⁸⁶. Estos cuatro artistas no dispuestos a seguir las pautas marcadas por el nuevo gobierno, ni a nivel espiritual, ni a nivel social, escogen una vida eremita y monástica en contacto con la naturaleza al margen de la actividad en la ciudad. Su técnica está influenciada por esta nueva tendencia más expresiva, las *Palabras sobre la pintura del monje Calabaza- Amarga* de Shitao son muestra de

⁸⁶ Datación según Cheng, F. *Vacío y plenitud*. p, 42.

ello. Este texto de Shitao es un documento de estudio de gran valía ya que muestra el excepcional espíritu del artista y la relación que se establece entre él y el mundo que le rodea. Desvela también la búsqueda de lo espiritual en el arte a pesar de las condiciones artísticas que impregnan el ambiente cultural costumbrista de su época, por ello la obra de este autor es excepcional al estar creada con mucha particularidad.

Gracias a su texto es conocido que Shitao, con mucha honestidad, insiste en dotar a la obra de todo el valor místico que pueda alcanzar. Para entender su trabajo, al enfrentarte a él como observador, es importante revisar la pintura China anterior y volver la mirada a los pintores taoístas que creaban con rotundidad el paisaje; de este modo se entiende que su obra es fruto de un hombre cultivado inmerso en el conocimiento del arte de los maestros taoísta y afín a sus pintores. Por otro lado, quizás por la influencia de la cultura artística adquirida en los monasterios, es muy afín a la forma plástica de los artistas ch'an y de la academia del sur, de manera que su dibujo se hace más sugerente y las formas quedan intuidas, desdibujadas, sin perder lo asombroso del paisaje taoísta. Shitao crea una admirable y refinada mezcla de culturas artísticas. Lo pictórico y lo natural como conceptos estéticos se encuentran en su pintura de paisaje formando una unidad indivisible. Para desvelarlo es necesario el estudio de su tratado.

La tendencia "expresionista" se alarga a través del Siglo XIX hasta nuestros días, por lo que el legado escrito de Shitao sigue siendo un documento de estudio para los jóvenes artistas internacionales gracias a su traducción realizada en inglés, en francés y finalmente en castellano que llega de la mano de María Lecea (1922-

2003).⁸⁷ Por ello el camino iniciático recorrido por la pintura no se ha perdido hasta llegar a la actualidad ya que el legado de Shitao es un legado activo. La contemplación de su obra invita al estudio de la misma y trasmite los mismos valores con los que fue creada. Su pintura de paisaje, en la que el camino queda representado como tal y la figura del caminante transita por él, invita al buscador contemporáneo a conectar con ella y seguir avanzando en la búsqueda espiritual del arte. Esta es una de las vías abiertas hoy en día que hacen de la obra de arte un objeto sencillo y trascendente.

5.2. Nociones estéticas para la interpretación de la pintura de paisaje de Shitao. El trazo único.

Este capítulo tiene como objetivo aclarar algunos conceptos a nivel estético que crean la pintura paisajística de este autor, no por ello dejan de ser comunes a otros pintores, por lo que es conveniente destacarlos ya que están muy presentes en su obra. Uno de ellos es el concepto de Espontaneidad, otro el de Sencillez.

Para hablar de la Espontaneidad y la Sencillez en la pintura de paisaje como recurso estético y constructivo de la obra es necesario acercarse a tres autores contemporáneos: François Cheng (1929-),⁸⁸ Fabienne Verdier (1962-)⁸⁹ y Allan Wats (1915-1973)⁹⁰ cuya obra busca facilitar al lector occidental el entendimiento de

⁸⁷ Datación según: <http://institutoconfucio.ugr.es/>

Para la redacción de este apartado ha sido también muy útil el discurso abreviado que François Cheng ofrece como introducción a su obra *Vacío y Plenitud* ya que la intención es introducir a la pintura de paisaje sin extenderse en la vasta producción pictórica de los artistas chinos.

⁸⁸ Datación de su nacimiento según: Cheng, F. *Vacío y Plenitud*.

⁸⁹ Datación de su nacimiento según: <http://www.artnet.com>.

⁹⁰ Datación según: <http://www.editorialkairos.com>.

la filosofía china y por lo tanto de su arte. François Cheng en su texto *Souffle- Esprit* (1988) ⁹¹ explica cómo en la tradición cultural china el arte de la pintura de paisaje representa un pequeño microcosmos que en verdad encierra la esencia del macrocosmos. En él se encuentra integrado el individuo como una pieza más del conjunto representado. La espontaneidad con la que se metamorfosea la naturaleza en este macrocosmos (el paso de los ciclos estacionales, los cambios solares, los movimientos de las mareas etc.) es lo que hace de ella algo vivo y el pintor debe captar en su obra este orden lógico no sujeto a normas que se produce de manera imprevista en lo natural. Si el artista logra captarlo y es trasladado a la pintura entonces ella será una obra singular; un pequeño microcosmos orgánico vivo contenedor de una armonía sencilla, cualidad propia del paisaje.

Simplificando mucho, se puede decir que el pensamiento estético chino está fundado en una concepción organicista del universo, propone un arte que tiende desde hace tiempo a recrear un espacio medio-único donde prima la acción unificadora del soplo-espíritu, donde el Vacío incluso, lejos de ser sinónimo de ligereza o de arbitrariedad, es el lugar interno dónde se establece la red de transformaciones del mundo creado. Gracias a esta concepción se deja abierta la posibilidad a la metamorfosis, el artista trasciende el deseo de realizar de una forma muy acabada y percibe su creación como parte adherente de la obra continua de la Creación. El ideal

⁹¹ El texto al que se hace referencia corresponde a la siguiente edición: Cheng, F.(2006). *Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*. París: Éditions du Seuil.

que proponen los teóricos chinos es que cada cuadro constituye un microcosmos que contiene la esencia del macrocosmos...⁹²

Si entendemos que el universo está en un constante y espontáneo cambio, la obra de arte que lo representa bebe del mismo proceso creativo, por lo que realizarla y contemplarla es participar del acto creativo del cosmos. En este tipo de acciones involuntarias, la obra pintada surge guiada por el instinto, no está sujeta a normas ni a técnicas que la limiten. Nace de manera automática y trasmite apertura. Estéticamente la composición adquiere una armonía natural y es capaz de comunicarla a quien la contempla.

Por otro lado la pintura también es capaz de incluir los alientos armónicos⁹³ en su trazado a los que hace referencia el taoísmo. Si esto sucede el parecido con las formas naturales se dará de manera igualmente espontánea, con sencillez. François Cheng ayudado de los textos antiguos explica aún más; expone cómo la obra de arte necesita no sólo de la actuación de los alientos, si no también y de igual manera necesita de interactuación del Yin y el Yang ya que gracias a ellos los diez mil fenómenos se armonizarán en consecuencia.

⁹² “En simplifiant beaucoup, on peut dire que la pensée esthétique chinoise, fondée sur une conception organiciste de l’univers, propose un art qui tend depuis toujours à recréer un espace médiumnique où prime l’action unificatrice du soufflé-esprit, où le Vide même, loin d’être synonyme de flou ou d’arbitraire, est le lieu interne où s’établit le réseau de transformations du monde créé. Grâce à cette conception ouverte qui laisse tout sa chance à la métamorphose, l’artiste transcende le désir d’une forme trop définitivement cernée et perçoit sa création comme partie prenante de l’oeuvre continue de la Création. L’idéal de prônent les théoriciens chinois étant que chaque tableau constitue un microcosme qui contient les essences du macrocosme...” de Cheng, F. *Souffle- Esprit, textes théoriques chinois sur l’art pictura*, p. 12. Traducción Mar Navarro.

⁹³ “Qi 氣: (Alientos vitales): Según la cosmología china, el universo creado proviene del aliento primordial y de los alientos vitales que derivan de él. De ahí la importancia, en el arte como en la vida, de restituir estos alientos.” Animar los alientos rítmicos”, canon formulado por Xie He a principios del siglo VI, se convirtió en la regla de oro de la pintura china. Cheng, F. Vacío y plenitud, p.187.

El Yin y el Yang por su interacción, dan forma y crean todas las cosas. Los diez mil fenómenos se armonizan y se disponen en consecuencia. La transformación misteriosa de la Creación no se revela más que por acción de la palabra, sin embargo la naturaleza continúa su obra desde sí misma.⁹⁴

El artista por lo tanto nos invita a vivir la experiencia trascendente -esta transformación misteriosa-, nos invita, ayudados por la obra de arte, a conocer. Si se trata de una obra ligada al mundo espiritual del autor, la armonía se hará presente ante nuestros ojos y la belleza quedará expresada sobre la seda o el papel elegido para crearla. La perfección natural será trazada gracias a la Pincelada Única al emplear el Pincel/Tinta sin intenciones previas dejando que la inspiración surja de manera nuevamente espontánea producto de un espíritu libre.

En una auténtica pintura, un solo trazo es suficiente para reavivar el soplo. Comenzar un cuadro con la intención deliberada de hacer una buena pintura es exponerse al fracaso. El éxito está asegurado cuando se pone en movimiento el pensamiento y se deja oscilar el pincel sin intención premeditada. De este modo la mano no se contraerá ni se paralizará el espíritu.⁹⁵

Fabienne Verdier, pintora y escritora, en su obra divulgativa *Pasajera del silencio* (2007), relata su experiencia de aprendizaje en China en el arte de la caligrafía y la

⁹⁴ "Le Ying et le Yang par leur interaction, façonnent et cuisent toutes choses. Les dix mille phénomènes s'agencent et se disposent en conséquence. La transformation mystérieuse de la Création ne se révèle plus par la parole, cependant que la Nature poursuit son oeuvre d'elle-même." Chang Yen-Yuan". Cheng, F. *Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*, p.24. Traducción Mar Navarro

⁹⁵ "Dans une vraie peinture, un seul trait suffit à raviver le souffle. Commencer un tableau avec l'intention délibérée de faire de la bonne peinture, c'est s'exposer à un échec. Le succès est plus sûr quand on met en mouvement sa pensée et en branle son pinceau sans intention délibérée. Car alors la main ne se contractera pas ni se figera l'esprit". Chang Yen-yuán (*Dinastía Tang*). Cheng, F. *Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*, p. 29. Traducción Mar Navarro.

pintura. Ella narra de este modo su experiencia y encuentro con la *Pincelada Única*, también llamada por Shitao *Trazo Único*.

...El trazo horizontal es el uno, los demás trazos son el dos; juntos dan nacimiento a los miles de caracteres. El trazo es una entidad viviente en sí mismo; tiene osamenta, una carne, una energía vital; es una criatura de la naturaleza, al igual que las demás. Debemos captar las mil y una variaciones que pueden ofrecerse en un único trazo.”⁹⁶

De este texto se deduce que la belleza de la obra reside, al margen del tema elegido por el autor, en su capacidad de transmitir el Tao gracias a este Trazo único, ya que como dice la autora él es una criatura más de la naturaleza. Para realizar la obra hay que fundirse en la unidad, tender a ella y desapegarse del ego; volver a recuperar la esencia es el objetivo. Haciendo uso de estas palabras de Chang Yen-yuan (Siglo IX)⁹⁷, François Cheng explica de nuevo esta misma idea.

El espectador que se encuentra delante de sus cuadros se concentra rodeando su espíritu, deja que su pensamiento tienda hacia el infinito al que le llevan las figuras. Me hundo en ese estado en sí donde las cosas y el Yo nos olvidamos el uno del otro, donde la conciencia y el saber son abolidos. El cuerpo es semejante a un bosque disecado y el corazón las cenizas apagadas, sientes que formas parte de una esencia maravillosa. Allí se

⁹⁶ Verdier, F. *Pasajera del silencio*, p. 87.

⁹⁷ Datación según: www.sapere.it

encuentra el Tao de la pintura...⁹⁸

Esta misma idea queda ratificada por Shitao en su *Discurso* que abre su primer capítulo con el título *El trazo único del pincel*. Este concepto, como señalan los analistas, es de su propia creación.⁹⁹ El Trazo Único del pincel es el trazo más simple y elemental que un artista puede dibujar sin interrupción; en él se descubre la mano del maestro. Un mal gesto no puede ocultarse tapándose con otros, la destreza del maestro reside en su estado de concentración y plenitud que le lleva a pintar la obra sin dudas, ni correcciones. Para él el Trazo Único del pincel es el más humilde, el más pequeño y por tanto es el que contiene lo universal. Trazar supone dar un primer paso hacia el Tao, hacia lo Absoluto. De la combinación de los distintos trazos surgen todos los elementos creados por la naturaleza, ellos expresan su ritmo espiritual.

Todos estos autores dan pie a deducir que la espontaneidad de la obra nace de nuevo del estado anímico en el que se encuentra el pintor. El trazo único es el resultado de este, él es un trazo creativo y en su sencillez el artista, con una línea de tinta, da vida al universo sobre la hoja de papel. Si se admitiera el retoque de la pincelada la obra perdería espontaneidad ya que la razón, y por lo tanto la mente, decidiría sobre ella. No habría fluidez ya que se perdería el estado de “no mente” y la pintura no sería inspirada si no que estaría realizada desde un estado donde el pensamiento tomaría decisiones conscientes y por lo tanto de ella surgiría una

⁹⁸ “...le spectateur qui se trouve devant ses tableaux concentre à son tour son esprit, laisse sa pensée tendre vers l’infini que portent les figures, s’abîme dans cet état en soi où les choses et le moi s’oublent l’un l’autre, où la conscience et le savoir s’abolissent. Le corps pareil au bois desséché et le cœur à de la cendre éteinte, on se sent faire partie de la merveilleuse essence. C’est bien là le Tao de la peinture.” *Chang Yen- yuan (Dinastía Tang). F. Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l’art pictural*, p. 30. Traducción Mar Navarro.

⁹⁹ Shitao. *Discurso sobre la pintura por el Monje Calabaza.amarga*, p. 31.

pintura artificiosa, recargada y efectista carente de valor espiritual. La sencillez de la misma viene dada gracias a una mente meditativa. Hacerse uno con lo natural, contemplar, facilita el poder trasladar las formas del paisaje de manera inocente, de forma automática, sin artificios, con veracidad. La sencillez se convierte por lo tanto al igual que lo sutil en valores estéticos que se añaden valor a la pintura. Para ilustrar esta idea se ha seleccionado la obra de Shitao *Patos en el río* (véase fig.24).

Esta obra se ha realizado con fluidez y sencillez compositiva, con mucha suavidad en las manchas que crean las texturas; las tintas delicadas se han trazado con decisión y refinamiento reservando desde un principio los blancos del soporte. La imagen del paisaje parece no estar retocada, ha surgido con la sutileza de la combinación de delicados tonos azules que crean el efecto de distancia, tonos ocres más cálidos que destacan a los animales vivos, y tonos negros que se reservan para los elementos naturales creando con su grisalla el efecto de profundidad.

El dinamismo de la obra se consigue con facilidad al quedar dividida en dos sencillos planos diagonales que parten visualmente el formato rectangular en dos triángulos dinámicos situados a derecha e izquierda del observador; siendo el plano de la derecha el de mayor peso visual (lleno) con un mayor número de elementos compositivos y el izquierdo el más ligero (vacío). En ellos opera el contraste entre contrarios Yin/Yang que mantiene viva la obra (véase fig. 25).

Para crear el efecto de profundidad, la perspectiva *Pingyuan*, se organizan los elementos orgánicos que componen el paisaje: en un primer plano aparece representada una roca de forma convexa cuyo peso queda compensado por otro plano medio de forma cóncava que se dibuja gracias a la presencia del sauce llorón;

ambos planos se estabilizan por la compensación de sus formas. La peculiaridad de las mismas crea movimiento, evitando el efecto estático y dando vitalidad al paisaje. Son las montañas horizontales quienes marcan el plano de fondo situando el horizonte y con él el vacío de la bruma sugerida por el uso del blanco del soporte, en ella resuena el eco del poema que le acompaña (véase fig.26).



Figura 24. *Patos en el río*. Autor: Shitao.



Figura 25. Planos de composición Yin/Yang.

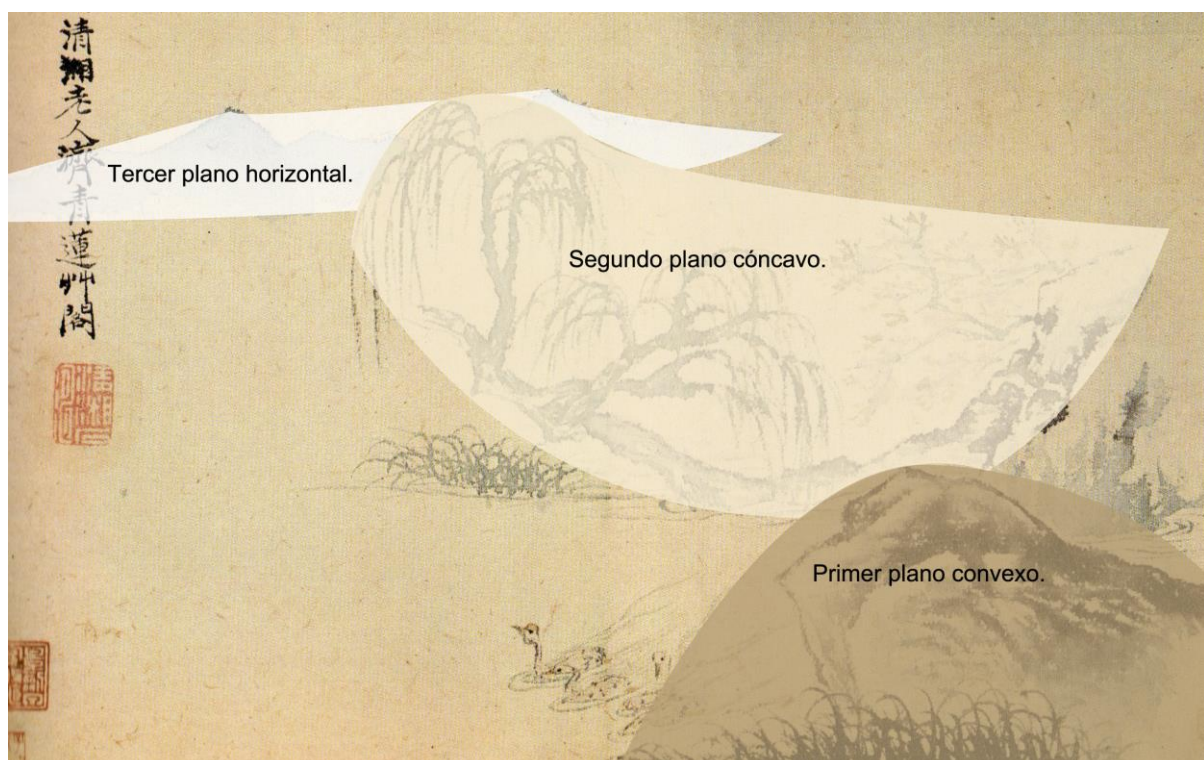


Figura 26. Perspectiva *Pingyuan* con sus elementos compositivos.

Sus pinceladas semitransparentes crean las texturas En esta imagen apenas hay tonos opacos que solo se utilizan como recurso para marcar un primer plano visual, de esta manera el paisaje queda insinuado, no descrito, al no rotular los contornos. Las formas están creadas por la propia mancha y no por las líneas de encaje; por lo tanto quién las crea es un Trazo único sin retoque (véase fig. 27).



Figura 27. Ejemplo de Trazos únicos.

La mirada del observador puede rellenar los vacíos existentes con su propia imaginación, el contraste Vacío/Lleno permite que haya mucho aire alrededor de los motivos pintados que parecen descansar en él, el aire permite que la obra respire, no hay saturación de elementos, es ligera e invita a practicar la respiración para entrar en el trance meditativo (véase fig. 28).



Figura 28. Ejemplo del contraste Vacío/Lleno.

El tema que crea la obra parece estar elegido de manera espontánea y con sencillez, como si por casualidad el pintor se encontrara con la imagen de un grupo de patos descendiendo por el río y quisiera tomar un apunte primaveral de ese instante, todo parece improvisado y fresco. Una línea espiral ascendente crea un recorrido visual e invita a perderse en el Vacío del Tao y a permanecer a modo de mantra recorriendo y participando de la serenidad con la que ha sido concebida esta pintura. En ella hay Silencio, el espíritu puede recrearse en su armonía, en su calma (véase fig.29).

Más que un abundante paisaje taoísta *Patos en el río* parece contener las cualidades de un paisaje ch'an.



Figura 29. Esquema de recorrido visual.

Una vez terminado el análisis de esta obra de Shitao las palabras de Allan Wats cierran este tema. El autor insiste en que en que la obra de arte ha de ser intuitiva y se rige por el principio natural *Tzu-jan* que significa espontaneidad, o más bien la manera automática con la que se mueve la naturaleza. Ella no necesita de una acción premeditada para crearse, por lo que la obra de arte siguiendo el mismo principio, se crea por sí misma. nace producto del instinto natural.

La naturaleza se rige por otro principio denominado *Wu Wei* cuyo significado es no interferir en los acontecimientos, no actuar en la esencia de las cosas por lo que lo representado, para ser armónico, no debe de alterar el orden orgánico. Se debe actuar sin forzar a la naturaleza. De esta manera no existe el caos, no hay tensión,

todo es reflejo del equilibrio interior espiritual y artístico del autor; así como del orden natural expresando la armonía *Li*.

“Ahora bien existe una tercera teoría de la naturaleza que es china, y es muy interesante. La palabra china para describir la naturaleza es *Tzu - jan* y esta expresión significa “por sí mismo así”, o lo que sucede por sí mismo. Podríamos decir “espontaneidad” pero significa “automático” porque algo automático es algo que se mueve por sí mismo...()... Esto es lo que los chinos quieren decir con la palabra naturaleza. Un poema dice “Sentándose tranquilamente, sin hacer nada, llega la primavera y la hierba crece por sí misma” Su mayor principio de la naturaleza se llama Tao...

Tao significa el curso de la naturaleza¹⁰⁰...()...Esto es lo que la filosofía taoísta china llama *wu-wei*, que significa “no hacer nada”. Significa no interferir en el curso de los acontecimientos y no actuar contra la esencia de las cosas. Existe una segunda palabra en chino que se pronuncia “li”...

...Habitualmente se traduce como la razón o el principio de las cosas, sin embargo la mejor traducción de *li* es modelo-pauta orgánica. Cuando se mira a las nubes se ve que no son simétricas. No forman cuadrados, no vienen en cubos, pero se ve claramente que no son un caos...()... Cuando vemos a un ser humano pensamos: “bueno esto está bastante en orden” Es una especie de regularidad y de “está bien” pero no nos damos cuenta de la velocidad de movimiento que somos. Somos exactamente como las nubes, las rocas y las estrellas.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Watts, A. *El tao de la filosofía*, p. 44,45.

¹⁰¹ Watts, A. *El tao de la filosofía*, p. 48,49.

Entorno a estos principios *Tzu-jan* y *Wu-wei* lo que observamos en las imágenes pictóricas es pureza, naturalidad, espontaneidad y sencillez. Todo fluye y es placentero, serenán el alma. De nuevo es un buen ejemplo la obra de Shitao y la imagen anterior (véase fig. 24).

6. HALLAZGOS A PARTIR DEL ESTUDIO DE LA PINTURA DE PAISAJE. EL CRECIMIENTO ESPIRITUAL DE SHITAO A TRAVES DEL ANÁLISIS DE SU PINTURA.

Tras el estudio de la pintura de paisaje en China, se puede sugerir que ella misma a través de los siglos realiza su particular viaje iniciático en el que la prosperidad espiritual de sus pintores permite que en cada época, más influidos por el taoísmo o por las ideas búdicas, su arte vaya ganando cualidades de la mano de los distintos pensamientos. La participación de Shitao en la pintura espiritual muestra mucho refinamiento, el autor parece coger la esencia de ambas creencias y trasladar a su obra lo mejor de cada una de ellas con completa libertad creativa; elige aquello que le es útil para transmitir su estado espiritual, independientemente de que sean nociones taoístas o búdicas; no se aleja de los grandes paisajes taoístas pero aporta la sutileza inacabada y la sencillez del gusto búdico. Su obra refleja también los dos conceptos estéticos de espontaneidad y automatismo, donde lo natural brota nacido de la inspiración y la dedicación. La contemplación le permite trasladar al papel el motivo contemplado de manera desenvuelta y sin retoque. Parece casi increíble que la obra de arte se dibuje con un trazo único y que su composición se construya con un orden armónico, natural, alejado de las complicadas leyes compositivas de occidente gracias a la inspiración. Todo en ella despide dicha, no hay conflicto, sólo serenidad y armonía, en ella se encuentra el Silencio. Por todo ello parece suponer que el crecimiento espiritual del autor se puede evidenciar en el análisis de su obra ya que ésta expresa una manera de estar en el mundo en conexión con lo trascendente.

Cuando la función del paisaje pintado consiste en introducir al buscador en el gozo espiritual, los adjetivos que se pueden atribuir estéticamente a dicha pintura (espontánea, natural, sencilla, armónica, automática etc.) permiten identificar, por la expresión pictórica de la obra, si guarda relación con el pensamiento en la que fue creada, en este caso el pensamiento ch'an. Para aclarar esta parte del estudio, se procede al análisis desde el punto de vista estético y compositivo de una obra de Shitao a modo de ejemplo. Se ha elegido de uno de los rollos verticales en el que aparece en el paisaje la figura eremita del caminante con la intención de deducir tras su análisis si podría ser catalogada como una obra de arte ch'an. (Véase fig.30).

El siguiente análisis tiene como fin el estudio de dichos aspectos estéticos y artísticos:

Al observar la obra por vez primera, lo que se presenta ante el espectador es un paisaje a modo del gusto de paisaje taoísta; pero más inspirador en cuanto a la estética general del mismo donde las formas no quedan representadas en su totalidad si no que por el contrario se dejan sugeridas. En él están los dos ingredientes característicos de la pintura china que permite denominarlo como paisaje: la montaña (yang) y el agua en este caso en forma de cascada (yin). El encuentro de ambas permite que la energía de los opuestos yin/yang fluya por la obra dando vigor y creando un paisaje que participa del proceso espontáneo de transformación. Es vital.

En esta montaña/agua se encuentran en primer plano dos figuras de espaldas al observador representadas de una manera muy sintética a pesar de su proximidad.



Figura 30. *El paseo nostálgico*. Autor: Shitao

La pincelada es sencilla, evita los adornos y su descripción; por lo que los dos personajes quedan apuntados con una presencia ligera. Una de las figuras se trata de una persona adulta, puede ser una mujer o un maestro, se desconoce su sexo, y le acompaña otra más pequeña -aparentemente un niño o discípulo- que sostiene

entre su brazos un posible instrumento musical, su forma recuerda a la de un Qin¹⁰² por lo alargado, por lo que puede tratarse de esta cítara (véase fig.31). Los dos se han detenido en el camino a contemplar la cascada y a disfrutar de su sonido. Este es el tema que da origen al rollo de pintura.



Figura 31. Detalle de las figuras.

En cuanto a la relación que se establece entre fondo y figura, en el esquema siguiente (véase fig.32) se puede apreciar cómo las figuras se incorporan al tema como un elemento de pequeña dimensión en relación a la inmensidad del paisaje,

¹⁰² Por el nombre de Qin (Guqin) se denomina a la cítara, instrumento de siete cuerdas realizada en madera de pino y catalpa, lacada y adornada con incrustaciones de jade y madreperlas. Su origen se atribuye al emperador Fu Xi (del 500 al 200 antes de Cristo.) y su utilización llega hasta la Dinastía Qin. Era el instrumento elegido por literatos y poetas por lo que frecuentemente suele aparecer representado en la pintura.

ellas no son las protagonistas.



Figura 32. Esquema de análisis de fondo y figura.

Esto demuestra la particularidad de la obra de Shitao que se aleja del arte cortesano de la época, el cual representa a la figura con total identificación, él trata a la figura con una dimensión espiritual. La superficie de la montaña supera el tamaño

humano. Las figuras sirven para situar el punto de vista del observador. Hay que tener en cuenta al estudiar un rollo de pintura que al desenrollarlo sobre una pared el observador queda sentado en el suelo de rodillas, por lo que sus ojos podrían coincidir en este caso con la altura donde están situadas las figuras y la contemplación de la obra requeriría el ascenso de la mirada, de igual modo las figuras representadas pierden su mirada en la profundidad de la montaña. (Véase fig.33)

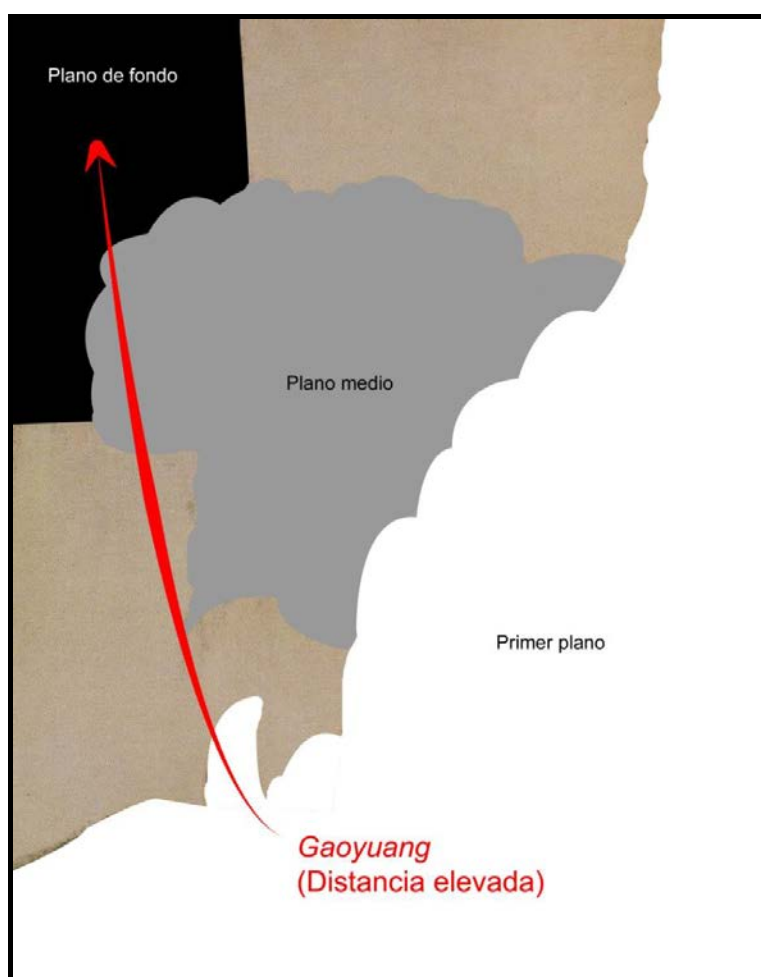


Figura 33. Esquema de los planos de composición.

Si se analizan los tres planos de composición que crean la imagen se aprecia con claridad que no se trata de una obra sujeta a reglas geométricas. Por el contrario su composición es orgánica y la sensación que provoca es de naturalidad. Las masas que componen la perspectiva de la obra van de mayor a menor creando el efecto de profundidad. El vacío queda sugerido en la parte superior de la obra.

Esta pintura permite a la mirada del observador realizar un viaje ascendente que se eleva siguiendo la dirección de la mirada de las figuras (véase fig.34), gracias a ello se deduce que tanto el observador, como las figuras representadas participan de un mismo momento trascendente de encuentro con el Vacío primordial en el que la “mente/corazón” ha alcanzado la unidad.

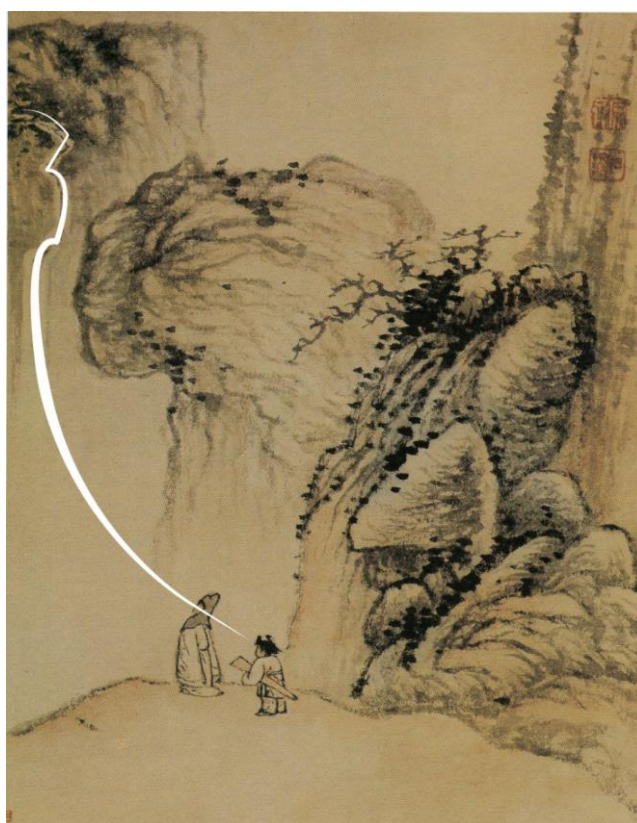


Figura 34. Dirección ascendente siguiendo el recorrido de la mirada de las figuras.

La espontaneidad es la clave compositiva, los planos son asimétricos y por lo tanto dinámicos y la perspectiva que emplea el autor se trata de la denominada *Gaoyuan* (distancia elevada), el observador y las figuras se encuentran en un plano bajo y pueden elevar su espíritu hacia el infinito.

François Cheng describe de esta manera en su obra *Vacío y plenitud* (2008) el acto mismo de pintar:

Concebir el papel virgen como el vacío originario con el que todo comienza, la primera pincelada trazada como el acto de separar cielo y tierra, las pinceladas siguientes, que van generando paso a paso todas las formas, como metamorfosis múltiples de la primera pincelada, y, por último, el acabado del cuadro como el grado supremo del desarrollo por el cual las cosas vuelven al vacío originario es lo que gobierna en las grandes épocas el pensamiento de todo artista chino, es lo que transforma el acto de pintar en el acto de imitar, no los espectáculos de la creación, sino, los “gestos” mismos del creador.”¹⁰³

Es una síntesis muy reveladora de todo el proceso por el que pasa el pintor en el momento en que se enfrenta a un soporte en blanco y lo que le ofrece al observador a través de su obra. Explica de esta manera la relación que se establece entre creador/observador en la que ambos participan de una misma experiencia creativa. El hecho de abrir, de desenrollar un rollo, es crear cada vez el universo de nuevo y participar de él. Esta obra está realizada con esta intención creativa como se puede deducir gracias al empleo que hace el autor del contraste entre lo vacío y lo lleno, la

¹⁰³ Fragmento tomado de la obra de Cheng, F (2008). *Vacío y plenitud, el lenguaje de la pintura china*, p.183.

intención es que la obra esté viva y por ella pueda circular el Soplo vital que la dota de energía creativa; sin el contraste Vacío/Lleno sería imposible tal logro.

Al ceñirse estrictamente al lenguaje pictórico e intentar traducir cómo se representa la relación entre Vacío/ Lleno, Lleno será al conjunto de los elementos pintados que se construyen a través de las distintas pinceladas, y Vacío los espacios blancos que ellas ocupan. Los cánones tradicionales de pintura ch'an establecen que un cuadro ha de dividirse en tres partes de las cuales: una de ellas ha de ser lleno (Tierra) y dos de ellas vacío (Cielo). La tierra tiende hacia el cielo creando una fuerza energética que tiende hacia el Tao. El artista ha de encontrar la medida justa entre Vacío/Lleno, de manera que no prevalezca ninguno de los dos y el conjunto sea armónico y vital. Los espacios vacíos son primordiales ya que en ellos se capta la resonancia armónica; aquello que el pincel no haya pintado, el artista y el observador lo sentirán con el corazón, por lo que lo inacabado crea en la obra de arte una nueva dimensión dónde lo no expresado se puede escuchar. Ubicar lo Lleno dentro del espacio vacío requiere del dominio de la perspectiva. La perspectiva permite que el observador se adentre en el cuadro, que pueda habitarlo y participe de él. La perspectiva obliga al espectador a no quedarse en la superficie pintada y los puntos de fuga son una invitación a trascenderla, a entrar en su corriente vital de acceso al Tao.

La siguiente imagen ilustra el contraste de lo vacío y lo lleno en la obra (véase fig. 35). Al forzar el contraste entre el blanco y el negro de la imagen se puede apreciar que la superficie pintada carece de planos de color opacos, incluso la montaña se representa carente de corporeidad, las pinceladas sueltas la dibujan, ella parece transformarse en el propio cielo de manera que la pincelada se distri-

buye con soltura por el soporte dejando que las aguadas sean muy sutiles y la tinta negra diluida riegue la superficie a modo de venas que nutren el paisaje.

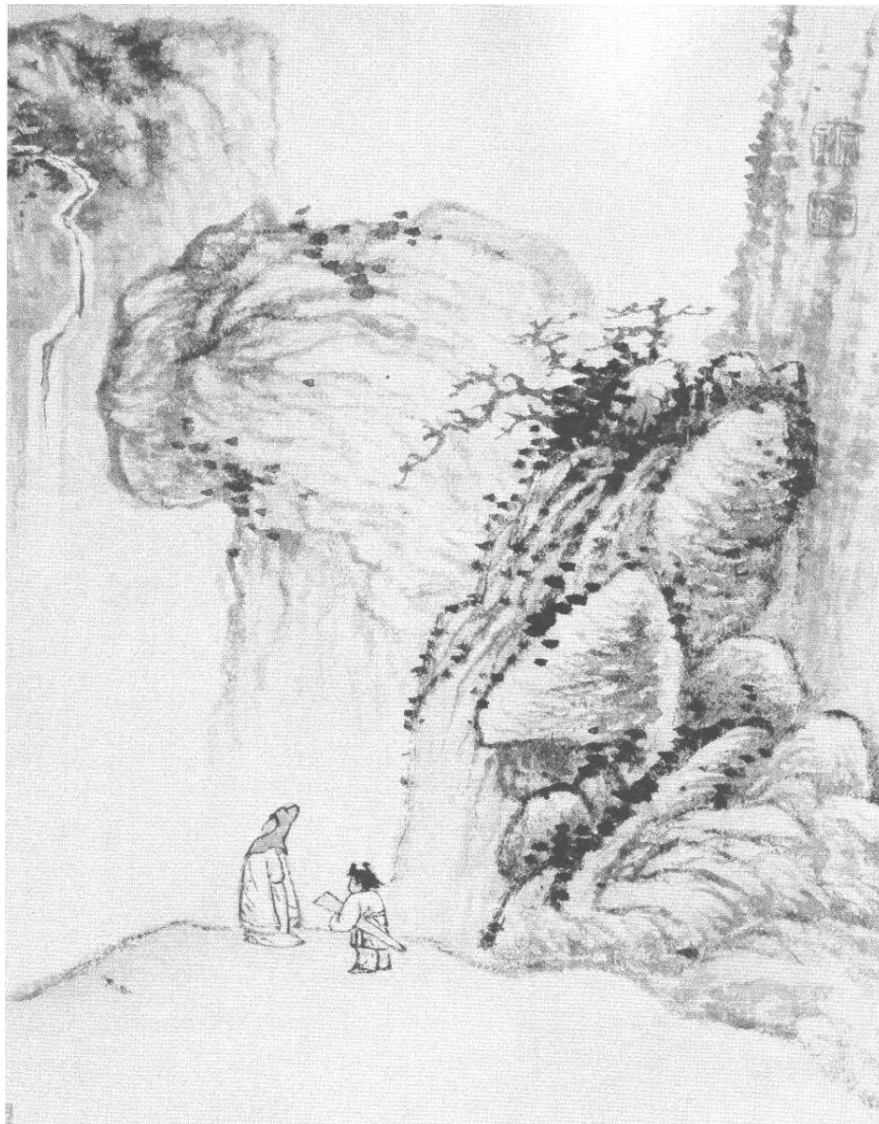


Figura 35. Análisis del contraste Vacío/ Lleno.

Hay un equilibrio entre el Vacío/Lleno de manera que el aire del soporte permite que la obra respire encontrando una proporción visual entre Soporte/Tinta donde el hueco ocupa más espacio que la imagen pintada, lo que dota a la imagen de es-

pacio libre e invita al sosiego visual, ya que no hay una saturación de formas opacas o pinceladas densas; las pinceladas sin gestos expresionistas ni trazos con fuerza y dirección contribuyen también a mantener la serenidad en la imagen gracias a su línea suave y orgánica. Por lo que todo lo representado queda delicadamente descrito, no hay caos, no hay tensión y cumple con los cánones de la pintura ch'an.

Las pinceladas como se puede apreciar en la imagen que aparece a continuación, también contienen su propio Vacío/Lleno (véase fig.36). En las pinceladas, gracias a la combinación de la tinta con el manejo de la muñeca, nacen las formas y el volumen gracias al claroscuro que contienen ellas mismas. El trazo es vivo y es el que llena la superficie de ritmo, movimiento, luz y sombra. Los gestos del pincel se realizan sin retoques y aunque parezca contradictorio en su sencillez se encarna lo múltiple.

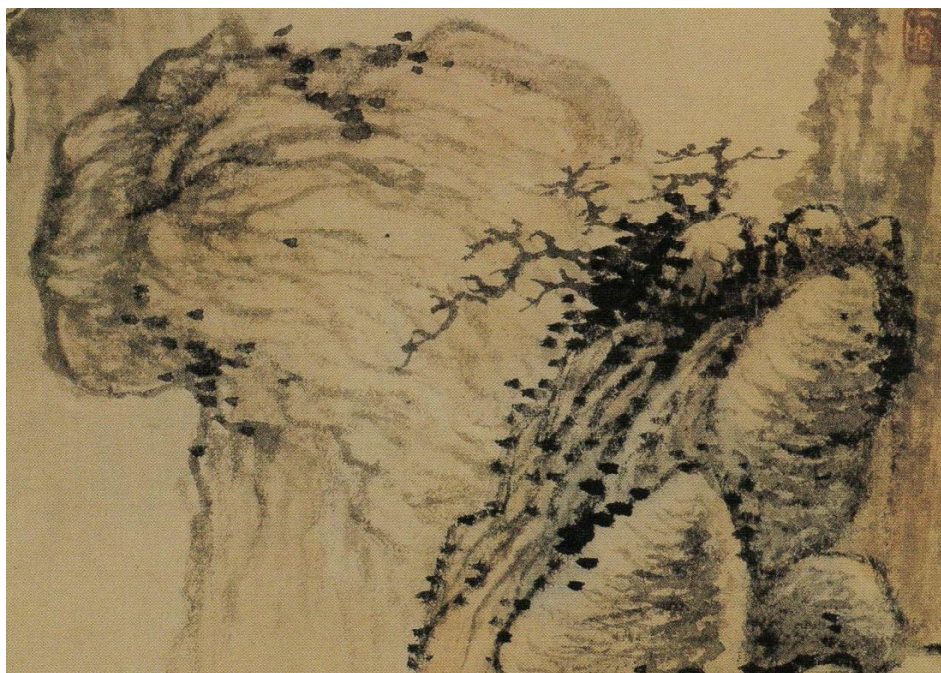


Figura 36. Detalle de pinceladas.

Existen múltiples pinceladas a las que se les asigna diferentes nombres, (nubes arremolinadas, semillas de ajonjolí, fragmentos de jade etc.) que se describen en el Capítulo IX del *Tratado de pintura del monje Calabaza-amarga*. Es la pincelada la que se adapta a la plástica de lo que se quiere representar hasta que Pincelada/Objeto forman un cuerpo indivisible y espontáneo. La diversidad de trazos surge fruto de la intuición, con espontaneidad, y de la inspiración conducida por la maestría del pintor. La ausencia de sombras y luces creadas por los planos de color hace que el trabajo de la pincelada sea muy delicado y complejo de realización al asumir el volumen de la forma, pero el resultado final se visualiza con gran sencillez donde aparentemente la obra está trazada sin complejidad, con la limpieza y frescura, características de las obras ch'an. Las pinceladas se han decidido con destreza, la naturalidad de nuevo impregna el paisaje ganando en atributos ch'an. (Véase fig.37)

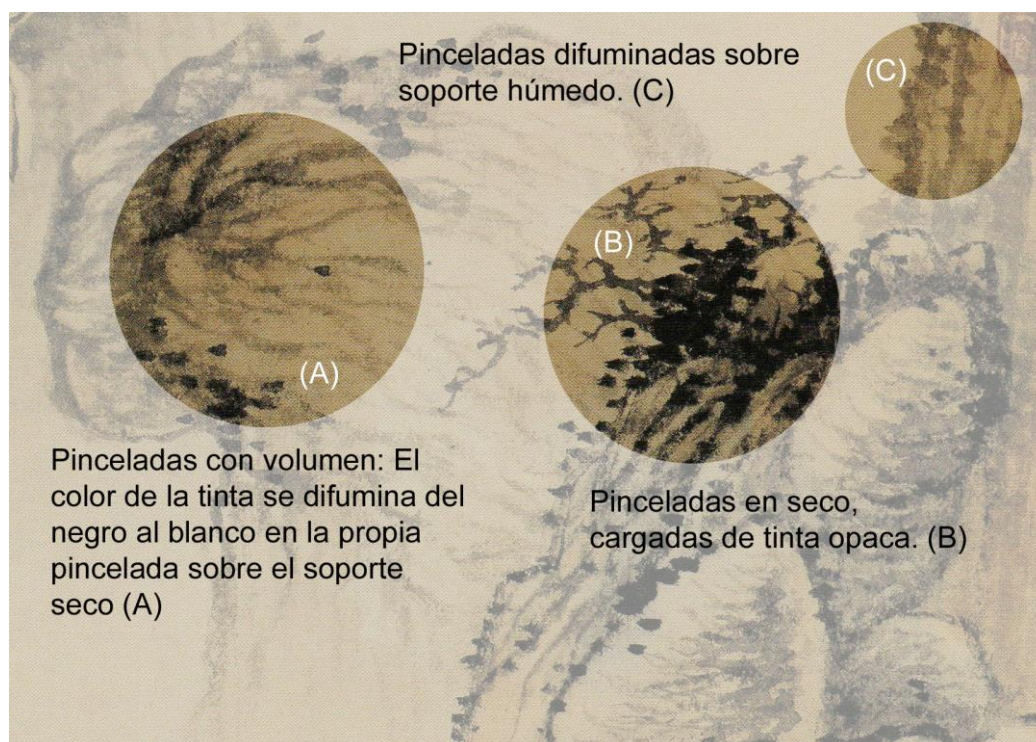


Figura 37. Esquema de distintos tipos de pincelada.

De todas estas posibles pinceladas en este fragmento se puede apreciar la utilización de la “técnica de los puntos” considerada por artistas anteriores a Shitao como un error en el manejo del pincel y que este autor utiliza con sello de identidad renovando las técnicas tradicionales. En esta ocasión los puntos crean la vegetación del paisaje y se distribuyen por la superficie del soporte. La imagen siguiente (véase fig.38), ilustra a modo de detalle esta técnica consistente en apoyar sobre el soporte seco la punta del pincel cargada de tinta opaca a modo de pincelada puntillista.



Figura 38. Detalle de la composición por puntos.

La técnica utilizada por Shitao en esta obra es la técnica Sumi-e, técnica empleada por los pintores ch'an. La palabra Sumi-e¹⁰⁴ es la palabra japonesa que actualmente designa la pintura realizada en tinta china sobre papel o seda. Su nombre está compuesto por la palabra *Sumi* (tinta) y *E* (Pintura). Su origen se encuentra en la pintura tradicional china y la palabra surge de la adopción de esta técnica por Japón en el siglo XIII.¹⁰⁵ Actualmente la palabra Sumi-e se ha incorporado al lenguaje no especializado y sirve de indicativo de manera coloquial para designar la técnica de la pintura con tinta.

Sumi-e es una pintura que integra el cuerpo físico, el cuerpo emocional y el cuerpo mental. El cuerpo físico es la herramienta que nos posibilita el movimiento, la acción. Se elige una postura para pintar y se acompaña de una respiración abdominal pausada que ayuda a la concentración al mismo tiempo que a la relajación. El cuerpo emocional es el que conecta con el ser, con la esencia de las cosas. El cuerpo mental debe estar relajado y en silencio; no actúa, no piensa. Al pintar, todo se representa de manera intuitiva, espontánea, automática y rápida utilizando el Trazo único del pincel. Cuando el artista pinta se entrega por completo en cuerpo, mente y sensibilidad.

La idea debe preceder a la pincelada. Para poder proyectar una imagen de esta manera, ella ha de ser cultivada con anterioridad. La contemplación, la observación y la memorización son prácticas comunes entre pintores y precisan de una dedicada educación.

¹⁰⁴ La técnica Sumi-e fue la técnica elegida por los artistas zen ya que en su simplicidad se encarnan las ideas más profundas según: García Gutiérrez, F. *El Zen y el arte japonés*. Capítulo 2.

¹⁰⁵ Datación según. Manrique, M. *Pintura Zen. Método y arte del sumi-e*. p. 20.

La obra posee una gran variedad de pinceladas, aguadas húmedas y trazos secos. Ellas aparecen plasmadas con destreza y sin correcciones. Se supone que el artista ha aplicado primero las aguadas más transparentes y sutiles, luego ha ido añadiendo con posterioridad los trazos más opacos; él ha aplicado las técnicas de pintura antiguas y demuestra no sólo su habilidad en el manejo del pincel, también su técnica en la preparación del pincel que le permite entintar en unas zonas de su pelo las aguadas y en la punta la tinta opaca. Esta manera de entintado requiere a su vez de la destreza del trazo para crear el volumen en una sola pincelada. Desde el manejo del pincel se empieza a construir la imagen.

La realización de la obra en tinta china negra habla de la simplicidad, de nuevo otro de los valores ch'an. El color negro de la tinta contiene los múltiples colores del espectro y sus tonalidades grises sirven para la expresión sutil de todas las emociones. (Véase fig.39)

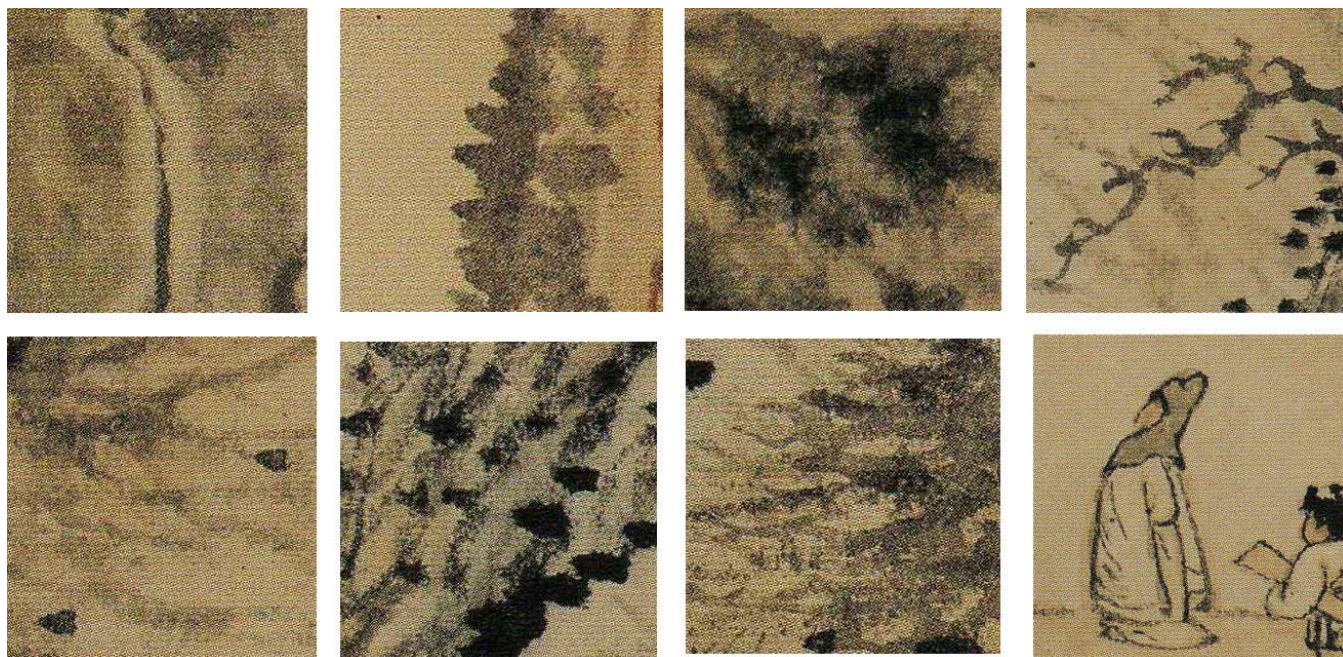


Figura 39. Detalle de diferentes tipos de pinceladas.

Para la fabricación de la tinta en China se utilizaban elementos naturales como grasas vegetales y goma laca. El hollín de la madera de los diferentes árboles permitía fabricar diferentes tipos de tinta, el pino por ejemplo, producía una tinta muy negra y brillante. Para su comercialización la tinta se prensaba en bastones que debían envejecer cinco años y un mes. Los más antiguos eran los de más alto precio. La tinta de la Dinastía Song¹⁰⁶ era una de la más prestigiosa en China y su uso llega hasta la Dinastía Qing. La imagen se construye por lo tanto a través de sustancias naturales, no hay nada artificioso en ella.

La tinta no podría expresarse sin el pincel. La primera datación de la existencia del pincel se remonta al 2.600 antes de Cristo de las manos del artesano Che Houang.¹⁰⁷ El pincel se utilizaba para la decoración de piezas cerámicas, sus cerdas eran naturales, delicadas pero no frágiles, previamente seleccionadas por su longitud. Los de cerdas más largas permiten mantener un trazo continuo durante más tiempo, y los de cerdas más cortas provocan la necesidad de un continuo entintado y la obtención de efectos al arrastrar sus cerdas secas sobre el papel. El buen uso del pincel en la técnica Sumi-e es fundamental ya que es el pincel quién dota a la tinta de espíritu y fuerza.

Kie tseu yuan houa tchouan¹⁰⁸ (Siglo VI) aporta en su obra *El jardín de la semilla de mostaza* la observación en la práctica pictórica a partir del modelo natural para el desarrollo de las destrezas técnicas que permitirán al pintor la representación de

¹⁰⁶ Song (960- 1279) Datación según: Cheng, F. *Vacío y plenitud*. p.23.

¹⁰⁷ Datación según Guo, B. (1995). *Gate to Chinese calligraphy*. Beijing: Foreign Languages Press. Incluida en el texto de Manrique, M. *Pintura Zen. Método y arte del sumi-e*.

¹⁰⁸ Kie tseu yuan houa tchouan. Siglo VI datado por Willetts, W. (1968). *L'art en Chine: des poteries néolithiques à l'architecture modern*. Lausanne: La Bibliothèque des arts. Su obra consta de una colección de grabados que se pueden encontrar publicados en: Chieh Tzu Yuan Hua Chuang (1963) *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*. 1679-1701. Bollinger Foundation.

cualquier tipo de elemento vivo; para ello necesita de la realización de cuatro especies vegetales que se conocen bajo el nombre de “Los Cuatro honorables caballeros”, símbolos de la nobleza y pureza: La orquídea silvestre que representa la primavera, el bambú el verano, los ciruelos en flor el apogeo de la primavera y el crisantemo el invierno. Ellos contienen todos los posibles gestos a realizar con un pincel y gracias a su práctica se desarrollan las capacidades para la creación de composiciones propias.

El paisaje que aquí aparece muestra claramente la destreza del pincel propia de la técnica Sumi-e, no permite catalogar su tinta por su tono sin un previo análisis químico, y por sus trazos la vegetación representada no contiene ninguna de estas cuatro variedades de plantas honorables, por lo que no facilita la catalogación dentro de una estación concreta. La ausencia de hojas, la vegetación pegada a las rocas como si se tratara de líquenes o musgo, las figuras con su cuerpo cubierto, pueden dar pie a pensar que se trata de una imagen que revela un entorno de montaña en una estación intermedia invierno/primavera. La naturaleza se representa con austeridad, quietud, sin adornos superfluos. Lo veraz de su representación conecta de nuevo con el espíritu ch’an de la imagen.

De todo este análisis se deduce finalmente que Shitao había alcanzado un alto grado de conocimiento ch’an y desarrollo espiritual. Las cualidades de esta obra tanto en la sencillez de su tema, en sus valores técnicos y compositivos hacen pensar en un artista maduro, cultivado y que maneja de manera espontánea el arte de la pintura. El motivo de la obra brota con naturalidad e invita al espectador a contemplar su serenidad. El observador al igual que las figuras se detiene en su silencio y parece

escuchar el rumor de la cascada; las puertas hacia el Tao quedan abiertas, es una invitación a participar de él y de su contemplación.

Para concluir este análisis se puede señalar con un alto grado de probabilidad que la obra estudiada, por sus valores artísticos, pertenece a un entorno de pensamiento ch'an heredera de la Academia del Sur y de los trazos de Pequeña Hacha: por su tema, por las técnicas de realización y por la utilización de sus materiales como el pincel y la tinta negra. Por su valores compositivos en las que la espontaneidad, la sencillez, la veracidad sin adornos, la posibilidad de trascender visualmente más allá de la imagen denotan la capacidad que tiene la obra para ser un objeto destinado a la práctica de la contemplación, de manera que la "mente/corazón" del observador, al igual que la "mente/corazón" de las figuras, de nuevo en el camino, alcanzan la unidad y trascienden más allá de la imagen creada por el autor. Pintor, observador y figuras participan de un idéntico espíritu eremita nacido de la sensibilidad ch'an.

7. APORTACIONES DEL TRATADO DE PINTURA DEL MONJE CALABAZA-AMARGA.

Hasta este capítulo se ha estudiado a Shitao y su pintura de paisaje desde una visión periférica. El texto de esta investigación se ha desarrollado a partir del conocimiento de estudiosos externos que aportan una visión contemporánea del autor. Este capítulo busca el acercamiento y el contacto directo con el propio Shitao a través de su texto el *Discurso del Monje Calabaza-amarga*. Entre todos los capítulos que componen este tratado, hay que destacar para esta tesis todo el contenido referente al Trazo único, ya nombrado en capítulos anteriores. El texto de Shitao aporta un mejor y más amplio estudio de su obra y pensamiento.

Para el estudio del *Discurso del Monje Calabaza-amarga* se han recopilado en castellano tres traducciones de este tratado. La complejidad de la traducción del idioma Chino a otros idiomas y la posterior traducción al castellano desde el inglés o el francés, hace que las tres versiones sean muy diferentes de estilo; no obstante, en su esencia comunican lo mismo utilizando diferentes lenguajes estéticos. La traducción más antigua y menos precisa, con un tratamiento más libre y poético, pertenece a la traducción de Luis Racionero (1940-) de la editorial Alianza y corresponde al libro publicado bajo el nombre de *Textos de estética taoísta* de 1983.¹⁰⁹ Aquí el texto de Shitao se encuentra recopilado íntegramente en uno de sus capítulos bajo el título *La profunda ley del universo*, en una versión libre sin anexos aclaratorios.

¹⁰⁹ Datación según: <http://www.casadellibro.com>

Otra de las versiones es la traducida por Anne- Hélène Suárez (1960-),¹¹⁰ publicada en la revista *El paseante* bajo el nombre *Enseñanzas sobre pintura del monje Calabaza amarga* publicado por Ediciones Siruela en 1993. Esta versión va acompañada de notas a pie de página en las que se aclaran algunos conceptos filosóficos y hacen referencias a textos como por ejemplo las *Analectas*. De estas dos primeras publicaciones se desconoce el texto a partir del cual se ha realizado la traducción.

La última de las traducciones es de María Lecea (1922-2003)¹¹¹ a partir del texto del sinólogo belga Pierre Ryckmans (1934-2014),¹¹² editada por la universidad de Granada en el 2012 y se titula: *Shitao, discurso acerca de la pintura del Monje Calabaza- amarga*. Esta publicación es la más completa de las tres; aporta en su primer anexo el texto en chino e incluye comentarios y notas a pie de página escrito por Ryckmans que permiten entender con más precisión el texto completo de Shitao. Por lo tanto este último texto es el que se ha utilizado como base para el desarrollo de este capítulo ya que resulta ser el más completo y permitir desvelar más matices acerca de la figura y el trabajo pictórico del autor.

Gracias a Ryckmans se sabe que el texto se considera escrito entre 1710 y 1720 y que fue Zang Yuan el primer editor de Shitao en el año 1728. También gracias a él se conoce que es en diciembre de 1960 cuando el Museo de Shangai publica la primera edición facsímil del texto, redescubierta bajo el nombre de *Manual de pintura*. Se trata de una obra xilografiada a partir de una copia del texto original de Shitao

¹¹⁰ Datación según: <http://www.casadellibro.com>

¹¹¹ Datación según: <http://institutoconfucio.ugr.es>

¹¹² Datación según: cultura.elpais.com

Los sellos que la acompañan revelan que Shitao guardaba esta copia posiblemente el autor mandó hacer varias reproducciones del original encargando este trabajo a los xilógrafos de Yangzhou reconocidos por su exquisito trabajo artesano. Shitao habla en su tratado acerca de –en palabras de Ryckmans-, “...el Acto del pintor”¹¹³ y por lo tanto de la aptitud del Pintor chino.

7.1. La estructura del libro. Estudio de su contenido.

El primer acercamiento al libro permite ver cómo están organizados sus capítulos. A continuación presento un esquema que ordena dichos capítulos a partir de la traducción de María Lecea. El Tratado o discurso sobre la pintura, está organizado de manera sistemática en 18 capítulos (véase fig.40):

DISCURSO ACERCA DE LA PINTURA DEL MONJE CALABAZA - AMARGA.		
1.	El trazo único del pincel.	10. Delimitaciones.
2.	El cumplimiento de la regla.	11. Procedimientos.
3.	La transformación.	12. El bosque y árboles.
4.	Venerar la receptividad.	13. Océano y olas.
5.	Pincel y tinta.	14. Las cuatro estaciones.
6.	Los movimientos de la muñeca.	15. Lejos del polvo.
7.	Yin y yun.	16. despojarse de la vulgaridad.
8.	El paisaje.	17. La unión con la caligrafía.
9.	El método de las arrugas.	18. Asumir sus cualidades

Figura 40. Cuadro de presentación de los capítulos del Discurso acerca de la pintura del Moje Calabaza- amarga.

¹¹³ M. Lecea, *Shitao, Discurso de la pintura por el monje calabaza- amarga*, p.21.

Los contenidos se pueden reducir al siguiente esquema propuesto por Pierre Ryckmans:

RESUMEN DE CONTENIDOS SEGÚN PIERRE RYCKMANS.		
Capitulo 1.2.	Shitao estudia el papel liberador como fundamento de la creatividad.	Todos comparten la noción de el Trazo Único del pincel.
Capítulo 3.	El papel liberador como fundamento de la creatividad y la condición de su ejercicio para la receptividad.	
Capítulo 4.	Dedicado al Trazo único del pincel y cómo los diversos aspectos de la pintura los ponen en acción.	
Capítulo 5.	Dedicado al pincel y la tinta.	
Capítulo 6.	El manejo del pincel y la tinta	
Capítulo 7.	La unión del pincel tinta.	
Cap. 8/9.	Estudio del paisaje, su expresión plástica por excelencia.	
Cap.10/11	Dedicados a la composición y la manera de proceder.	
Capítulos 12,13, y 14.	Lo expresado en otras componentes distintas del paisaje.	
Capítulo 15.	La actitud ética del pintor.	
Capítulo 16.	La actitud estética del pintor	
Capítulo 17.	La relación entre pintura y caligrafía.	
Capítulo 18.	Conclusión.	

Figura 41. Cuadro de presentación de los capítulos del Discurso según esquema de contenidos.¹¹⁴

¹¹⁴ Para la elaboración de este cuadro se ha acudido a las notas de P. Rickmans en M. Lecea, *Shitao, Discurso de la pintura por el monje calabaza- amarga*, p.22.

Si se analizan los contenidos del texto, Shitao utiliza un lenguaje sintético/poético, en apariencia sencillo, a modo de ensayo filosófico pero que requiere de profundizar más en su estudio para poder interpretarlo en su amplia valía, ya que su contenido tiene referencias continuas a ideas filosóficas taoístas, búdicas y confucianistas. Pero sobre todo este tratado está impregnado de la filosofía del ch'an.

El término "Discurso" que encabeza el título de la obra alude a la tradición búdica ch'an de la época Tang, en la que las enseñanzas del maestro son transmitidas a sus discípulos de manera oral, por lo que se supone que el autor homenajea de esta manera a los maestros budistas. Por otro lado, los manuales de pintura y los tratados artísticos chinos se pueden dividir en dos categorías:

- Manuales destinados a la comprensión de los coleccionistas y estetas con un tratamiento historicista y crítico.
- Obras escritas por los pintores para transmitir su conocimiento a otros pintores con un carácter reflexivo y poético.

De aquí que se puede deducir que el libro de Shitao pertenece a esta segunda categoría. La presentación en diferentes capítulos permite al autor abordar de manera concreta diversos problemas del método plástico, la relación entre el pintor con la técnica y la creación pictórica, la aptitud espiritual que debe cultivar, el aprendizaje a través de los maestros y la creciente capacidad creativa fruto del cultivo de los aspectos técnicos/estéticos y espirituales que dan como resultado la pintura de paisaje.

7.2 Estudio específico del contenido del tratado por capítulos.

Para continuar la investigación de los dieciocho capítulos que componen el total del Tratado de Shitao es preciso acudir al estudio que hace Ryckmans del texto y sobre todo a sus notas a pie de página que resultan muy clarificadoras. Ellas aportan información estético/técnica y filosófica de gran valor. Por ello esta parte del estudio se apoya en estos comentarios con la intención de entender con mayor precisión la propuesta del pintor.

7.2.1. El trazo único del pincel.

Esta noción está creada por el autor. El trazo único del pincel encabeza el texto del tratado de Shitao y sirve de hilo conductor del resto de los capítulos que componen su tratado. Aclarar esta noción desde un primer momento es muy importante ya que es en este primer capítulo dónde Shitao sitúa el contexto y el tono en el que se va a mover su discurso:

En la más remota Antigüedad no había reglas, la Suprema Simplicidad no se había dividido aún.

En cuanto se dividió la Suprema Simplicidad, se estableció la regla.

¿En qué se basa la regla? La regla se basa en el Trazo Único del Pincel.

El Trazo Único del pincel es el origen de todas las cosas, la raíz de todos los fenómenos; su función es manifiesta para el espíritu y está oculta en el hombre, pero el vulgo la desconoce.¹¹⁵

La Suprema simplicidad es una expresión de origen taoísta que hace referencia a lo que no puede ser nombrado, lo innominado y por lo tanto lo universal. También

¹¹⁵ Lecea, M. *Shitao*, p.27.

se refiere a lo alejado de la civilización ya que ella opera contra natura estableciendo los límites en los que viven las personas: sociales, éticos etc. Trascender esos límites es hacerse Uno con el universo y Ser creativo.

El Trazo Único del pincel sirve para explicar esta realidad espiritual. Un Trazo Único es el más elemental de todos los trazos que contiene el lenguaje plástico: no puede ser corregido y muestra la habilidad del maestro. Un simple trazo, es lo indeterminado.

Asumir la realización del Trazo Único es empezar a recorrer un camino iniciático, para dar los primeros pasos en el camino al movimiento del pincel le debe preceder la motivación espiritual. Es ella la que guía el trazo y hace que el contenido de las formas tenga plenitud espiritual por lo que la inspiración del discípulo será inagotable y su espíritu igualmente ilimitado.

El Trazo Único guarda los secretos de la pintura y la caligrafía. Conciérne a la categoría más elevada de la pintura como el paisajismo. Pero también abarca otras categorías inferiores: animales, arquitecturas y personajes. Con la combinación de los diferentes trazos pueden ser representadas todas las formas del universo. El Trazo Único en su simple expresión concreta y abarca la universalidad más abstracta. Dominar el Trazo Único supone estar en sintonía con lo inefable, y de nuevo, ser creativo.

La pintura por lo tanto no está sujeta a reglas, al contrario: emana del corazón. Cuando se produce la unidad mente/corazón la pintura no puede aprenderse es tan sólo una expresión espiritual. El pintor que comienza su andadura en las artes es preciso que cultive “la fuente interior de su corazón”.¹¹⁶ Entonces la pintura transmitirá

¹¹⁶ Lecea, M. *Shitao*, p.38. Palabras textuales recogidas de las notas del capítulo I.

“el influjo espiritual”.¹¹⁷

Desde el punto de vista técnico, tener el Trazo Único consiste en pintar con la muñeca levantada del soporte, los movimientos del pincel no dependen de los dedos si no de la muñeca y el pincel se desliza con soltura sobre la superficie a pintar. En el trabajo “con la mano levantada”¹¹⁸ la mano sobrevuela la seda o el papel siendo ágil y resolutiva. El pincel se incorpora al movimiento del brazo de una manera natural formando parte de él. Si el movimiento del pincel se entrecortara en su recorrido, o el gesto de la muñeca se apoyara en la mesa de trabajo el pintor no alcanzaría en su obra la Plenitud, sería una obra fallida. Por lo tanto el trazo único requiere de concentración y de silencio interior.

En esta técnica también es importante el pincel que se utiliza. El trazo ha de hacerse uno con un pincel de pelo suave, ya que los pinceles de pelo duros son utilizados por los artistas mediocres al permitir técnicamente menos calidades en la pintura y por lo tanto menos cualidades. Un pincel blando requiere de la destreza en su entintado y en su manejo, él permite elaborar desde los trazos más delicados a los trazos más rotundos, de los más gruesos a los más finos, de los más intensos a los más sutiles. Los pinceles de pelo fino son más absorbentes y permiten que la tinta se deslice durante mayor espacio de tiempo lo que le asegura al pintor un fluido de tinta más continuo y menos interrupciones para volver al entintado. El trazo único ha de ser constante y la preparación de los materiales para lograrlo forma parte del ritual que ha de realizar el pintor con anterioridad a la creación de la obra.

El Trazo único del pincel por lo tanto “emana” cuando el artista ha encontrado

¹¹⁷ Lecea, M. *Shitao*, p.39. Palabras textuales recogidas de las notas del capítulo I.

¹¹⁸ Lecea, M. *Shitao*, p.44. Palabras textuales recogidas de las notas del capítulo I.

la unidad mente/corazón. Es este estado creativo del pintor el que puede ofrecer como resultado una pintura de paisaje con todos sus delicados matices y sus infinitas pinceladas.

7.2.2 El cumplimiento de la regla.

Mas una vez comprendido el Trazo Único del Pincel, ya no hay anteojeras y la pintura procede del espíritu. Cuando la pintura procede del espíritu los obstáculos se apartan.¹¹⁹

El discípulo que lea el discurso ya ha interiorizado la noción más importante: la pincelada que es única. A partir de ahí el pintor puede crear el Universo ayudado por la tinta. La tinta al igual que el pincel, necesita de la destreza del maestro y tiene sus cualidades: negra, blanca, seca, mojada, espesa y fluida. Dominar las cualidades de la tinta permite la realización de la obra.

En la época Quing lo fluido era superior en categoría a lo espeso, de igual modo que el trabajo del pincel seco era refinado, ya que la propia pincelada con su línea modulada en un solo trazo sugiere el volumen del motivo a representar. En comparación, el trabajo del pincel mojado era considerado vulgar ya que los tonos medios y oscuros se deben conseguir con la densidad de la tinta y no por su mezcla con el agua.

Otra técnica empleada es la de las aguadas. La técnica de la aguada consistía en la utilización de tinta extendida en manchas o en capas. Se humedecía con agua las partes del papel en las que se quería hacer resaltar mejor la tonalidad. El agua

¹¹⁹ Lecea, M. *Shitao*, p.47.

se extiende de manera suave dejando la menor huella de la pincelada. Las aguadas son las que permiten definir los contornos y crear las arrugas.

Los contornos son las líneas de encaje de la pintura, pueden ser trazos rectos o sinuosos, ellos crean el armazón de la pintura, o lo que es lo mismo “los huesos de la pintura”, son su esqueleto. Necesitan en su trazado que el pintor acentúe la fuerza del puño siempre con la mano levantada del papel, cada pincelada debe hacer ver su estructura.

En cuanto a las arrugas: ellas son los rellenos de las formas, son las que crean la “musculatura” que cubre el esqueleto y necesitan de la fuerza del puño para poder ser ejecutadas. Ellas sugieren el aspecto de las cosas, el volumen de la vida.

El pintor realiza paulatinamente trazos y arrugas en un estado donde el don particular del pintor para la realización de la pintura se expresa de manera fluida, espontánea. El crea la pintura como si de un nacimiento se tratara, coloca sus huesos, los cubre de su musculatura siendo un acto de creación puro, sin límites establecidos, él es un dador de vida.

Por lo tanto la Regla: “Único es el trazado del pincel” es liberadora, permite la búsqueda espiritual en lo humano. No se somete a las reglas creadas por las tradiciones pictóricas y su esencia está en el “acto mismo de pintar.”¹²⁰

7.2.3. La transformación.

Se ha dicho que el hombre perfecto no atiende a las reglas, lo que no quiere decir que no atienda a ninguna, sino que su regla es la ausencia de

¹²⁰ Lecea, M. *Shitao*, p. 52. Palabras textuales recogidas del Capítulo II.

reglas, lo que constituye la regla suprema...()... una vez conocida la regla, hay que tratar de transformarla.

La pintura expresa la gran regla de las metamorfosis del mundo, la belleza esencial de las montañas y de los ríos en su forma y en su impulso, la actividad perpetua del Creador, el influjo del soplo Ying y Yang; mediante el pincel y la tinta, la pintura capta a todas las criaturas del Universo y canta en mí su alegría...

... La Naturaleza me lo ha dado todo, entonces al estudiar a los Antiguos ¿por qué no podría yo transformarlos? ¹²¹

Se vuelve a insistir en la ausencia de reglas. “La pintura expresa la gran regla de la metamorfosis del mundo.” “La pintura al captar a todas las criaturas del Universo canta en mí su alegría”. El canto está asociado a la Dicha, por lo que esta frase expresa el carácter ritual/espiritual de la pintura. *El Libro de los Ritos* de origen confuciano recoge la siguiente frase:

“cuando los hombres son dichosos, se ponen a cantar.”¹²²

En este capítulo Shitao hace también mención a una técnica denominada de “los puntos”.¹²³ El punto es una marca realizada con la punta del pincel, sugiere la vegetación, las manchas de musgo etc. Pueden crear espacio en la pintura gracias a su dimensión al disminuir o aumentar su tamaño. Los puntos se sitúan por encima de las “arrugas”, esta técnica se puede ver en muchas de sus obras. Shitao es un

¹²¹ Lecea, M. *Shitao*, p.53- 54.

¹²² Referencia tomada de Lecea, M. *Shitao*, p.55.

¹²³ “La técnica de las arrugas y la técnica de los puntos”. Lecea, M. *Shitao*, p. 54.

maestro de esta técnica *“El paseo nostálgico”* sirve como ejemplo para ilustrarla. (Véase fig. 42)

A diferencia del gusto de Shitao por esta técnica en la pintura antigua, la utilización del punto no era muy apreciada. Se consideraba que los puntos en pintura escondían a las pinceladas torpes, arreglaban zonas en los cuadros que podían quedar confusas o se recurría a ellos como manera de resaltar alguna parte a modo de contorno. Su utilización tenía que ver con el retoque o la búsqueda del efecto pictórico y carecía de la pureza necesaria para este tipo de pintura espiritual.

Es en la época Yuang cuando los puntos alcanzan más prestigio técnico ya que se entienden como una manera de poner el acento en alguna de las partes de la pintura a modo de “puntuación plástica”. Shitao no sólo se posiciona a favor de la utilización de esta técnica arriesgada y revolucionaria para la época, él la trabaja con limpieza y soltura construyendo gracias a ella las texturas vegetales.

El autor aborda también en este capítulo un tema muy comprometido como es “la copia de los Antiguos”. Este tema siempre es polémico en los tratados academicistas. Shitao no rechaza la copia de los pintores Antiguos; él sabe lo necesaria que es captar la esencia de sus pinturas y como monje budista sabe que el discípulo espiritual necesita del maestro para su realización. Para Shitao la copia de los Antiguos no supone reproducir las técnicas superficiales que se presentan con armonía pictórica en sus obras. Él va más allá, la copia consiste en captar lo esencial que hay en ellos; no se trata de un trabajo de conocimiento formal, se trata más bien de aprender de su libre creación y no dejarse someter por reglas artificiosas y poco creativas.

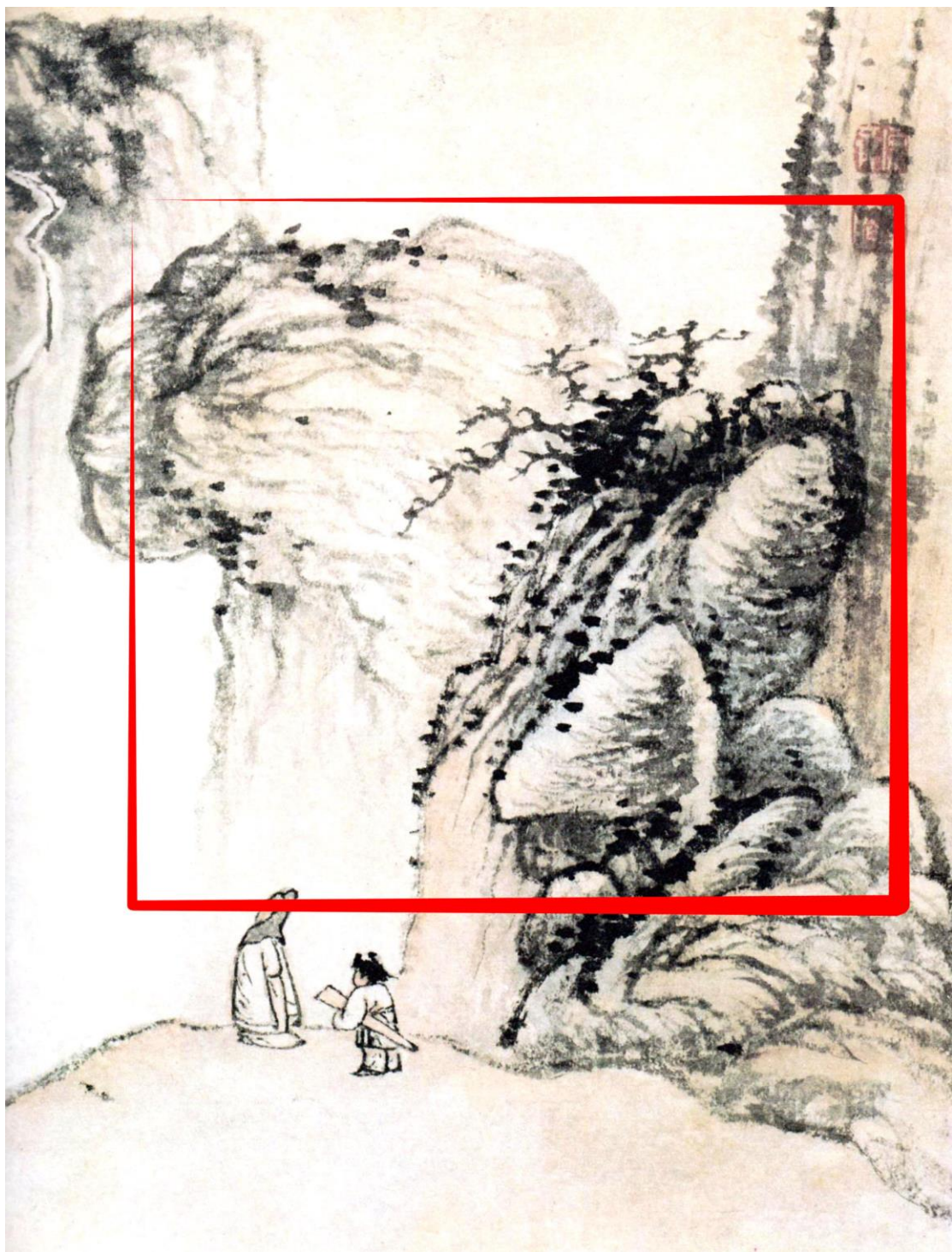


Figura 42. *El paseo nostálgico*. Shitao.

Shitao aprende de su riqueza creativa y espiritual al margen de sus destrezas técnicas. Aún con todo, su gran maestra no es una persona física: para él la naturaleza es la fuente de la que emana su conocimiento. Este capítulo se convierte por lo tanto en una invitación a participar de la esencia del espíritu de los Antiguos maestros y transformar la propia obra a partir del conocimiento adquirido de lo natural; de esta manera no se puede “olvidar la propia existencia”¹²⁴ y se trabaja siempre con autonomía creativa.

7.2.4. Venerar la receptividad.

Pues, en efecto, el Trazo Único del Pincel abarca la universalidad de los seres. La pintura resulta de la recepción de la tinta; la tinta, de la recepción del pincel; el pincel de la recepción de la mano; la mano, de la recepción del pensamiento. Al igual que en el proceso que hace que el Cielo engendre la Tierra realiza después, por lo tanto, todo es fruto de la recepción...()... ¡Oh Receptividad! En la pintura hay que reverenciarla, conservarla y aplicarla con todas sus fuerzas...¹²⁵

Los conceptos de Receptividad y Conocimiento hacen referencia de nuevo a la filosofía búdica ch'an. Se refieren a la relación del espíritu con el mundo exterior, cómo entra en contacto el espíritu con el mundo que le rodea, cómo lo percibe, cómo lo capta y cómo lo conoce.

Si se parte de la idea búdica de que la iluminación se alcanza a través de lo inmediato, el absoluto de Buda se encuentra en lo trivial, por lo que la relación que

¹²⁴ Lecea, M. *Shitao*, p. 54. Palabras textuales tomadas de las notas del capítulo III.

¹²⁵ Lecea, M. *Shitao*, p.65- 66.

el espíritu establece con el mundo que percibe es trascendente. Por lo tanto el pintor al establecer la disciplina de la contemplación en su vida cotidiana, esta práctica le transforma y consigue hacer de él un “ser vidente”. Él es capaz de recibir y de percibir la acción creadora del universo para que posteriormente su mano la conciba de nuevo en un acto creativo semejante al que se establece en el binomio Cielo/ Tierra en el que el Cielo crea y la Tierra fecunda.

Este binomio se establece de manera progresiva gracias a la acción el pintor en: pintura/tinta - tinta/pincel - pincel/mano - mano/mente - mente/corazón = Cielo/ Tierra. Por lo que el resultado final de su trabajo posee la creatividad del cielo y la fecundidad de la tierra. La pintura está así dotada de vida.

7.2.5. Pincel y tinta.

Entre los Antiguos hay algunos que “tienen el pincel y la tinta”; otros tienen el pincel, pero no la tinta; y también los hay que tienen la tinta pero no el pincel...

...La tinta, al impregnar el pincel, debe darle soltura; el pincel, al utilizar la tinta, debe darle espíritu. La soltura en el empleo de la tinta es una cuestión técnica; la espiritualidad del pincel es algo vital.¹²⁶

Los grandes pintores han de tener el pincel y la tinta. Estas dos categorías son motivo de crítica en la pintura tradicional china. El pincel es el que resalta las formas y crea sus estructuras. La tinta crea la tonalidad, es la que confiere las luces y sombras de la materia, por lo tanto:

¹²⁶ Lecea, M. *Shitao*, p.69.

- Tener pincel y no la tinta en la técnica de las arrugas supone que las aguadas quedan desmejoradas siendo una pintura en la que se abusa del trazo, todo queda recortado, como osamentas desnudas.

- Tener la tinta y no el pincel, supone que las aguadas no se apoyan en la estructura por lo que la musculatura del paisaje queda blando, sin tensión, sin apoyo de sus huesos.

- Tener el pincel y la tinta es dotar a la pintura de salud, facilitarle la vida. Ambos deben de trabajar en armonía, el pincel debe de ser ágil para que la tinta alcance su plenitud. La soltura de la pincelada en su fácil trazado dota a la pintura de armonía natural.

Para el pintor es “vital” conseguir la espiritualidad en el pincel. El uso del pincel es un acto trascendente, sólo él es capaz de abrir el “Caos original” gracias al Trazo Único del Pincel y comenzar así la creación de la obra. Para tal fin antes de apresar la tinta hay que conocer el caos. Una vez identificado, aceptar que no tiene reglas y ser capaz de captar las infinitas metamorfosis, asumiendo su carencia de reglas, y transformarlas gracias al Trazo Único. Esta es la misión más elevada y el mayor privilegio de la pintura.¹²⁷ En la comunión del Pincel/Tinta se engendra el universo.

Y esto nos explica una vez más la virtud y la naturaleza específica de la acción del pintor: su pintura no es una copia de un universo preexistente, es por sí misma un universo: la creación del mundo y la creación pictórica se

¹²⁷ Lecea, M. *Shitao*, p.73. Palabras recogidas textualmente de las notas del Capítulo V.

realizan paralelamente según las mismas leyes. Lo mismo que el Creador une los principios complementarios que producen todos los fenómenos, el pintor marida el pincel y la tinta, engendrando en su pintura un universo tan multiforme y vivo en sí mismo como el de la naturaleza.¹²⁸

7.2.6. Los movimientos de la muñeca.

Hay que trabajar vacía y suelta la muñeca, y el trazo de pincel será capaz de bruscas metamorfosis. Que el pincel sea incisivo en sus acometidas y en sus finales y la forma será correcta y nítida.¹²⁹

En este capítulo Shitao marca la importancia del dominio del trabajo del Pincel/Tinta. Señala que el pintor que desarrolle la maestría de la utilización gráfica del Pincel/Tinta podrá crear de manera ilimitada todas las metamorfosis del Universo. Propone conocer lo esencial y dominarlo, esto supone el conocimiento y el dominio del Trazo Único del Pincel. Esta idea es un ataque a los antiguos manuales de pintores en los que se especifica la técnica precisa para la elaboración de determinados motivos pictóricos con fórmulas preestablecidas, con modelos confeccionados de antemano y por lo tanto “limitados”, que impiden alcanzar la creatividad. Dominar El Trazo Único es abrir las puertas a la libertad creativa, ya que no conoce límite, parte de lo esencial y es capaz de elaborar las formas más complejas de la naturaleza en las infinitas combinaciones de una unidad tan básica como es una simple pincelada.

¹²⁸ Lecea, M. *Shitao*, p.75.

¹²⁹ Lecea, M. *Shitao*, p.78.

Para dominar el Pincel/Tinta es preciso dejar “vacía” la muñeca. Expresado de otra manera significa dejarla abierta para que el “Soplo” pueda recorrerla. La mano se separa del papel, los dedos apresan el pincel y es el impulso de la muñeca y el movimiento del brazo, quienes crean los trazos con fuerza. La mano se ocupa sólo de sostener el pincel y es la muñeca quien lo mueve. El pintor pierde la conciencia de la mano y del brazo, permitiendo que la muñeca y el pincel formen una unidad indivisible. Al no mover los dedos, el “Soplo” taoísta es transmitido por el movimiento de la muñeca y la acción del Vacío/Lleno crea la obra.

En este capítulo se explica también la utilización de dos técnicas: “trabajar al pincel por la punta” ¹³⁰ y “el pincel trabaja al sesgo”. Shitao se refiere con “trabajar al pincel por la punta” al trabajo caligráfico que mantiene el pincel en todo momento perpendicular al papel y de esta manera compone todos sus trazos. Es una técnica austera que tiene su origen en la Dinastía Song. La otra técnica a la que hace alusión “el pincel trabaja al sesgo”, ¹³¹ es una técnica posterior a la Dinastía Ming y por lo tanto más usada en la Dinastía Qing. En ella el pincel apoya sus lados y la pincelada se vuelve más expresionista y más libre. Ello nos indica que el autor hace uso de los dos tipos de pinceladas en la composición de sus obras: cuanto más ricas sean las maneras de manejar del Pincel/Tinta mayor registro de metamorfosis pueden crear. Insiste en la libertad creativa del autor no sujeto a las reglas buscando siempre lo ilimitado de sus acciones.

¹³⁰ Lecea, M. *Shitao*, p.78.

¹³¹ Lecea, M. *Shitao*, p.78.

7.2.7. Yin y Yang.

La unión del pincel y de la tinta es la de Yin y Yang. La fusión indistinta de Yin y Yang constituye el Caos Original. Y si no fuera por medio del Trazo Único del Pincel ¿Cómo se podría desbrozar el Caos original?...

...En medio del mar de tinta hay que fijar firmemente el espíritu.

En la punta del pincel que se afirme y surja la vida. En la superficie de la pintura se opera una completa metamorfosis. ¡En medio del caos se instala y surge la luz! ¹³²

Este es un capítulo de claro contenido taoísta. En él Shitao habla del Yin/Yang, de la unión de contrarios como pueden ser también Cielo/Tierra, el acoplamiento de los opuestos que engendra todos los fenómenos; del Cielo/Tierra nacen todas las criaturas bajo el impulso del “Soplo”. La unión del pincel (lo masculino, Yang) y la tinta (lo femenino Yin) crea el binomio creativo Pincel/Tinta = Yin/Yang por lo tanto engendra infinitud de fenómenos pictóricos.

Shitao establece otros binomios como Pincel = Montaña /Tinta= Agua. Por lo que Pincel/Tinta es igual a Montaña/Agua binomio con el que se denomina la creación del paisaje; este microcosmos comparte idénticos mecanismos que operan en el macrocosmos.

7.2.8. El paisaje.

La belleza formal del paisaje se realiza al poseer las técnicas del pincel y la tinta.

¹³² Lecea, M. *Shitao*, p.83, 84.

Si uno se preocupa sólo por la belleza formal sin tener en cuenta el principio, este se halla en peligro.¹³³

El trabajo de pintor no solo consiste en el dominio del Trazo Único y el Pincel/Tinta, para poder crear ha de establecer una relación directa con la naturaleza. Para la creación del paisaje es preciso fundirse en él, contemplarlo y meditar en él. El pintor tiene de este modo el privilegio de los Santos al integrarse en la trinidad creativa: Cielo/Tierra/Persona contribuyendo con su trabajo a la acción creadora del Cielo/Tierra.

Pintar por tanto requiere -incluso actualmente- del estudio directo de la naturaleza, de una vida eremita y del viaje continuo. Shitao fue a lo largo de su vida un incansable viajero, las figuras de los caminantes que aparecen en su obra son un reflejo directo de su espíritu. Son su mismo espíritu.

7.2.9. El método de las arrugas.

Con la palabra “arrugas” se define la materia. Las arrugas se encargan de crear el aspecto de las cosas. El aspecto tiene que ver con la iluminación que recibe la materia y con su forma.

Shitao en este capítulo propone no aferrarse a los manuales clásicos que describen técnicamente la manera más propicia de realizar las distintas texturas de la naturaleza. Aunque es verdad que estos manuales son una fórmula eficaz para que el pintor domine las técnicas artísticas de la cultura clásica china y aprenda

¹³³ Lecea, M. *Shitao*, p.89.

también el pensamiento y la sensibilidad de anteriores maestros, para Shitao es imprescindible defender de nuevo el proceso creativo de la pintura. Él encuentra necesario que el pintor saque su Yo Creador. Por otro lado una vida retirada en el paisaje, el viaje, el caminar y contemplar la naturaleza permite extraer mucho conocimiento espiritual, y al observador también le permite poseer muchos referentes adquiridos del encuentro con lo natural.

Cada paisaje es único, el tiempo interviene en él ya que a cada segundo es cambiante y cada instante tiene una determinada peculiaridad, y una determinada energía. La continua metamorfosis de la naturaleza obliga al pintor a contemplar los infinitos matices de cada momento. Hay que hacerse “Uno” con él para poder captarlos, ya que de otra manera no se podrían transmitir a través de la pintura.

...He hecho bosquejos, montañas y ríos se han encontrado con mi espíritu y su huella se ha metamorfoseado en él, de manera que finalmente, se convierten en mí, en Dadi.¹³⁴

7.2.10. Delimitaciones.

Se ha asistido al proceso creativo de la obra de arte: su génesis desde las líneas de soporte a modo de osamenta a la que se le añade la materia que rellena sus huesos, el espacio que ocupa esa materia y cómo esta materia cambia por el influjo del tiempo. Cómo ella se relaciona con el pintor es el tema del que se ocupa en este capítulo. En él se refiere a la perspectiva, que es la posición del pintor al crear la

¹³⁴ Lecea, M. *Shitao*, p.91. Tomo esta referencia del Capítulo X el Paisaje, por entender que ilustra de manera eficaz el contenido del tema. Al hacer referencia a ese proceso espiritual en que naturaleza hombre y dibujo forman una única unidad creativa. Dadi es uno de los sobrenombres de Shitao

obra y por lo tanto dónde sitúa al observador que la contempla para alcanzar lo trascendente.

El Soplo Vital a modo de alumbramiento ha de penetrar en los elementos de la composición siendo una expresión directa del alma. La propia naturaleza guiará el alma del pintor para crear una composición armónica en la que el Vacío/Lleno opere en la superficie del soporte pictórico, de igual manera como sucede en la naturaleza.

Shitao insiste de nuevo en no seguir en la pintura los patrones artificiales creados por otros métodos pictóricos que consisten en dividir la composición en tres planos suelo/árboles/montañas porque no siempre responden a un patrón natural y crean una imagen artificiosa. El artificio es vulgar e impide que el Soplo dote a la obra de vida.

En su obra, Shitao se preocupa –más que de la proporción de suelo/árboles/montaña-, por el lugar dónde se sitúa la mirada y la posibilidad de que ésta se eleve hacia el Vacío. Si se observan más detenidamente sus pinturas en ellas se pueden apreciar la utilización de las distintas perspectivas que hacen referencia a su posición con respecto a la naturaleza representada, ellas son: *Pingyuan* o distancia plana, en la que el observador puede alejar la mirada hacia el infinito (véase fig. 43); *Shenyuan* o vista panorámica asemejando el vuelo de las aves (véase fig.44) y *Gaoyuang*, propia de los rollos verticales donde el observador se encuentra en el plano de abajo y eleva su mirada hacia arriba (véase fig.45) siguiendo un esquema tradicional de la pintura china.



Figura 43. Ejemplo de *Pingyuan*. Sin título. Autor: Shitao.



Figura 44. Ejemplo de *Shenyuan*. Sin título. Autor: Shitao.



Figura 45. Ejemplo de *Gaoyuan*. Escuchando la cascada en Dong Lu.
Autor: Shitao.

7.2.11. Procedimientos.

Los procedimientos a los que se refiere este texto son: la atención, la inversión, la adición de elementos expresivos, la ruptura o el vértigo. Hacen referencia a los “hábitos de oficio”,¹³⁵ hábitos compositivos de las obras. Por ejemplo:

La adición de elementos expresivos: mientras que la montaña, desierta y sombría, no presenta la menor apariencia de vida, se añaden aquí y allá algunos sauces dispersos, tiernos bambúes, un puentecito, una choza.¹³⁶

La ubicación de los elementos en las escenas representadas tiene como destino provocar distintas emociones a quien las contempla. El pintor capta el instante y es en cada momento dónde nacen las nuevas emociones fruto de los delicados y casi imperceptibles cambios que operan en la naturaleza del paisaje.

Por lo tanto al contemplar la naturaleza el instante adquiere una nueva dimensión. Cada pequeña parcela de tiempo es capaz de despertar y comunicar un innumerable repertorio de emociones.

Si el paisaje es capaz de transmitir emociones, entonces el paisaje pintado también es un espacio idóneo para poder evocarlas a través de su composición y de los gestos del pincel, se humaniza por la acción del pintor; ya que la obra capta el estado anímico en el que se encuentra el artista en el momento creativo, cada escena pintada representa un determinado ambiente que refleja una emoción diferente. Por lo que infinitos matices emotivos pueden ser transmitidos a través de la pintura de paisaje, todo depende de la destreza y la sensibilidad del propio artista.

¹³⁵ Lecea, M. *Shitao*, p.112. Palabras textuales tomadas del texto del Capítulo XI Procedimientos.

¹³⁶ Lecea, M. *Shitao*, p.111.

7.2.12. El bosque y árboles.

Mi método para pintar los pinos, los cedros, las viejas acacias y los viejos enebros consiste en reunirlos en grupos de tres o de cinco, por ejemplo combinado sus actitudes: unos se alzan con el impulso heroico de un guerrero, éstos inclinan su cúspide, aquéllos se levantan; unas veces están encogidos, otras plantados bien derechos y ondulan o se cimbrean.¹³⁷

En este punto del tratado, Shitao habla de la maestría del artista, maestría que permite dotar a los elementos del paisaje de un carácter individualizado.

Es claro que el manejo del Trazo Único es el camino para conseguirlo. Este ha de ser fluido con la muñeca libre y apresando el pincel con tres, cuatro o cinco dedos dependiendo de la fuerza o el movimiento que requiera la pincelada. La intención es llegar a alcanzar el máximo grado estético: “Lo maravilloso”, es decir lograr aquello que no puede ser expresado con palabras. Alcanzar el Silencio.

Para ilustrar este capítulo se ha seleccionado la imagen del monte Huang pintada por Shitao -actualmente perteneciente al Museo del Palacio de Pekín. Con esta imagen que tiene como tema la sencillez de un pino sobre una montaña rocosa el artista consigue elocuencia, vivacidad; en ella se manifiesta la habilidad comunicativa del pintor. Su trazado es ágil, seguro, dinámico, denota un verdadero dominio de la pincelada. Esta imagen expresa sin palabras el estado de “lo maravilloso,” ese rango estético al que tan sólo se puede llegar a través de una muñeca hábil, de un espíritu puro y con la ayuda de la indudable maestría del pintor. Existe un grado estético superior por encima de “lo maravilloso”, “lo sublime”; este rango se alcan-

¹³⁷ Lecea, M. *Shitao*, p.117.

za cuando la obra, alejada de su autor, es creativa por sí misma y por ello posee un supremo valor. Tal vez esta *Vista del monte Huang* sea ejemplo de ello (véase fig. 46).



Figura 46. *Vista del monte Huang*. Autor: Shitao.

7.2.13. Océano y olas.

El agua en cualquiera de sus expresiones, mares, océanos, bruma, vapor, etc., juega un papel importante dentro de la pintura de paisaje. Primero porque gracias a ella podemos denominar como tal al paisaje ya que en lengua china este se expresa gracias a los dos ideogramas Montaña/Agua. En este binomio y por lo tanto en la pintura de paisaje, lo sólido se contrapone a lo fluido, o lo que es lo mismo, el Vacío se contrapone a lo Lleno generando energía y dando vitalidad a la obra de arte.

Lo difícil es encontrar el equilibrio entre lo sólido y lo líquido de manera que en la composición el abuso de uno no debe de perjudicar al otro elemento consiguiendo así que la energía yin/yang del intercambio se genere.

Si hasta aquí en el Tratado se ha asistido a la gestación de la obra de arte, como se ha mostrado anteriormente, creando su corporalidad, dotándola de emociones y aptitudes, en este capítulo habla de la energía que la mantiene viva. El encuentro e intercambio entre la montaña y el agua crean una energía única, un vigor natural que el autor comparte y trasmite a través del Trazo Único. El autor lo expresa de esta manera:

¡Más yo, yo lo percibo! La Montaña es el Mar y el Mar la Montaña. Montaña y Mar conocen la verdad de mi percepción: todo reside en el hombre por el libre impulso del solo pincel y de la sola tinta.¹³⁸

¹³⁸ Lecea, M. *Shitao*, p.122.

A nivel técnico Shitao también desvela las siguientes categorías en cuanto a la representación del agua como elemento pictórico: vapor, bruma, humo y nubes. Todas participan del juego Vacío/Lleno.

Vapor que se eleva de las rocas y que origina la formación de las nubes de montaña.

Bruma; cuando las nubes flotantes, lejanas y ligeras se hacen más pesadas, grises, opacas, forman la “bruma”.

Humos; cuando el vapor de las rocas se reúnen en lugar de dispersarse, en una forma ligera, constituye “los humos”.

Nubes; cuando los humos se concentran forman las nubes.¹³⁹

7.2.14. Las cuatro estaciones.

La inspiración del pintor no sólo puede llegar de la observación directa del paisaje, también puede llegar de manos de los poemas inspirados por otros autores bien clásicos o bien de artistas coetáneos, incluso poemas nacidos de su propia creación. Muchos de ellos están dedicados a las estaciones, o mejor, a los estados intermedios en los que el cambio de estación hace que el paisaje sea Primavera/Verano, Verano/Otoño, Otoño/Invierno e Invierno/Primavera, con lo que el matiz emotivo con el que se realiza la obra es muy sutil y responde a estados emocionales también cambiantes sutiles y sublimes.

Gracias a la poesía la palabra se incorpora a la obra de arte: el lenguaje escrito

¹³⁹ Lecea, M. *Shitao*, p.123.

es un elemento compositivo más. El sonido del poema resuena a modo de eco y se integra con la imagen pintada creando un espacio sonoro, una nueva dimensión. “La poesía es una pintura invisible, la pintura es un poema visible”¹⁴⁰. La relación entre Pintura/Poesía es un fenómeno único en la pintura china de manera que en la obra es esencial la unidad entre ambas partes. Shitao lo expresa de esta manera:

Sacar una pintura de un poema es cosa de instinto y de temperamento...

... Sacar un poema de una pintura es algo que, en el momento de la inspiración, surge con toda la naturalidad de un mismo universo mental.¹⁴¹

De manera que Pintura y Poesía son una misma disciplina artística. La palabra es lo Lleno, lo concreto y la pintura es lo Vacío, lo sugerido, lo imaginado. Por lo que un poema elogiado ha de ser concreto, claro y preciso; atributos que en pintura serían defectos ya que la pintura ha de ser abstracta, poco definida e imprecisa. Dicho de otra manera ha de insinuar y no describir.

7.2.15. Lejos del polvo.

El primer acercamiento a este capítulo consiste en entender el concepto Polvo y descubrir que “Polvo” es una idea de origen búdico: “El polvo significa el conjunto de los asuntos y usos mundanos que dejan rastros en la naturaleza auténtica y la mancillan”¹⁴²

¹⁴⁰ Cita de Du fu tomada de Lecea, M. *Shitao*, p.130.

¹⁴¹ Cita tomada de Lecea, M. *Shitao*, p.129.

Por lo tanto la creación pictórica no debe estar sujeta ni a modas ni a modos mundanos que la hagan vulgar. Es un arte creado por espíritus puros, nobles, anímicamente cultivados, capaces de dejar una obra “preciosa”¹⁴³ como legado a las futuras generaciones. Ya que transmiten un estado del alma, una manera de ser y estar en el mundo, la calidad moral del autor elevará la calidad artística de la obra realizada. La obra de arte no sólo ha de poseer belleza estética es además un legado ético. En pintura china lo estético y lo ético son una sola entidad, lo Ético/Estético se trata de un mismo fenómeno.

El artista que se enfrenta a la realización de la obra de arte ha de tener pureza interior y purificación exterior, por lo que el hecho de sentarse a pintar requiere del rito: vaciar la mente, lavar las manos, quemar incienso, preparar el papel, las tintas y los pinceles, etc. El acto de pintar es un acto litúrgico, este acto facilitará que la imagen creada emane del corazón.

7.2.16. Despojarse de la vulgaridad.

¿Cómo lograr una verdadera energía espiritual que permita la creación de la obra de arte para que la obra alcance la categoría de “Divina”? En pintura china las tres categorías estéticas por orden ascendente son las siguientes: “Hábil”, “Maravilloso” y “Sublime”. Para que la obra alcance este último estado estético/ético/espiritual la única fórmula de lograrlo es que el artista se encuentre en él. El artista ha de trabajar para estar en él. Por lo tanto el pintor, para alcanzarlo, ha de adoptar un determinado estilo de vida lejos de la “vulgaridad”.

¹⁴² Definición tomada de Lecea, M. *Shitao*, p.136.

¹⁴³ Adjetivo tomado del texto de manera literal. Lecea, M. *Shitao*, p.136.

Si en el capítulo anterior se deja patente la trascendencia de la obra de arte, en este capítulo se invita al artista a adoptar una vida espiritual. Siguiendo las notas de Ryckmans, en la tradición china se entiende por “vulgar” el mundo profano según la terminología búdica. Esta noción va unida a la noción de “lejos del polvo”. Comúnmente en lenguaje coloquial significa lo común, lo ordinario. En pintura desde el punto de vista crítico, la vulgaridad es la peor de las objeciones que se puede hacer a la obra de arte. Ser vulgar significa carecer de espíritu, estar falta de cultura espiritual; por lo que se denota que el autor no ha cultivado la lectura de sus maestros. Estéticamente la vulgaridad viene dada por el abuso de ornamento decorativo y la carencia de un contenido real. Esto facilita el poder detectar una obra “vulgar” a nivel estético y por lo tanto se detectará igualmente a nivel técnico. Técnicamente se aprecia en que no está trazada de una manera rápida y precisa, con ligereza y en que el artista abusa de las tintas opacas, en detrimento de la utilización de las aguadas sutiles.

Si la obra tiene como fuente la naturaleza, si es fruto del estado meditativo y contemplativo del autor, la obra nacerá libre, sin marcas de pincel y llena de vitalidad. “Lo sutil”, “lo soso”, “lo pálido” serán valores estéticos. Sólo los iniciados tendrán la sensibilidad suficiente para poder apreciarlos. Por ello para alcanzar “Lo sublime” el artista utiliza sólo tinta negra y sus diferentes aguadas sutiles, los colores se aplican con palidez. “Lo soso”, “lo sutil” y “lo pálido” operarán en la superficie del papel lejos de lo rebuscado, con sencillez y pureza espiritual que emana nuevamente del corazón.

7.2.17. La unión con la caligrafía.

Aunque la pintura y la caligrafía se presentan concretamente como dos disciplinas distintas, su realización no deja de ser por eso de una misma esencia.¹⁴⁴

En este capítulo Shitao recuerda que dominar la caligrafía en China requiere de entrenamiento. El dominio del Pincel y de la caligrafía en China siempre ha pertenecido a un grupo selecto de letrados. Es a partir de la época Yuang (1277-1367)¹⁴⁵ cuando Pintura y Caligrafía se unen como una única entidad. Por lo que asumir Pintura/Caligrafía como unidad es dotar a la pintura del prestigio que le correspondía anteriormente a la escritura. Ambas pasan a formar parte de un mismo “ejercicio espiritual de élite”¹⁴⁶. De manera que un artista que no es calígrafo, no puede ser considerado pintor. Es tan sólo un simple artesano que conoce el oficio de pintor.

7.2.18. Asumir sus cualidades.

Los Antiguos confiaban sus impulsos interiores al pincel y a la tinta tomando el camino del paisaje. Sin transformar se adaptaban a todas las transformaciones; sin actuar, actuaban; viviendo ignorados, alcanzaron la gloria; por haber culminado su formación y dominado la vida, registrando el Universo, han sido investidos con la substancia misma de las montañas y de los ríos.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Lecea, M. *Shitao*, p.149.

¹⁴⁵ Datación según Cheng, F. *Vacío y Plenitud*, p. 30.

¹⁴⁶ Cita tomada literal del texto de Lecea, M. *Shitao*, p.153.

¹⁴⁷ Lecea, M. *Shitao*, p.155.

Para cerrar este Discurso, Shitao nos recuerda que la creación pictórica es un acto trascendente y nace de las propias virtudes del artista que la crea, facultades que debe cultivar ya que gracias a ellas brota la inspiración. De esta manera el pintor al emplear sus materiales crea una “realidad paralela al mundo”¹⁴⁸. Shitao concluye su discurso haciendo énfasis en esta idea.

Tal es la obra verdadera, la que se basa en su propia substancia.¹⁴⁹

7.3. La relación visual entre el tratado y su obra.

Para finalizar este estudio del tratado de Shitao, y poder hablar de manera más concreta de su pintura de paisaje y del proceso que sigue el pintor a la hora de concebir su trabajo, se procede seguidamente a la revisión de algunas ideas, así como al análisis de algunas de sus pinturas seleccionadas para tal fin y comprobar cómo la ilustración visual coincide con las nociones expresadas por el autor en su texto. De este modo la intención es situar al autor en el contexto de su creación artística, contexto lleno de naturalidad e independencia, tal como queda expresado en su tratado.

Es en este sentido que se comienza observando uno de sus cuadros más representativos *La cascada sobre el monte Lu*. Del que ya se ha revisado una pequeña parte en este estudio. Este rollo vertical destaca desde un primer momento por la elección del espacio natural del que se sirve Shitao como principal motivo para crear su pintura: una montaña sagrada llena de vida de la que emana una gran cascada. Este entorno es propicio para la vinculación de la obra con el pensamiento

¹⁴⁸ Cita tomada literal del texto de Lecea, M. *Shitao*, p.159.

¹⁴⁹ Cita final del discurso tomada literal del texto de Lecea, M. *Shitao*, p.159.

ch'an, un espacio bienaventurado lleno de vitalidad. A este tema se le añaden dos pequeñas figuras que se han detenido en el camino a contemplarlo, por lo que con ellas el pintor hace referencia al espíritu eremita invitando al observador a participar del instante en el que ellas se encuentran.

Esta pintura deja constancia también de que se trata de paisaje taoísta prolífico en elementos y de delicada factura. *La cascada sobre el Monte Lu* posee muchos de los elementos claves para deducirlo como tal: la presencia de las grandes montañas taoístas, el contraste Vacío/Lleno, la perspectiva ascendente hacia el Vacío, el juego de contrarios Yin/Yang, la sugerente utilización del color. Todas estas nociones son propias del contexto taoísta y desvelan su pertenencia a este entorno espiritual (véase fig.47).

La escena parece guardar el eco del sonido de la caída del agua. La perspectiva que se aplica es la denominada *Gaoyuan*, las figuras contemplan desde abajo el plano superior dejando que la "mente/corazón" se pierda en el Tao representado por el vacío que se crea en la parte central de la imagen, la mirada y el espíritu pueden elevarse. (Véase fig.48).



Figura 47. *La cascada sobre el monte Lou, Shitao.*



Figura 48. Estudio de la perspectiva *Gaoyuan*.

El color está aplicado en delicadas tintas transparentes sin empastes, nítidas y limpias; todo en ellas es sutil. La obra no tiene fuertes contrastes cromáticos entre colores opuestos y a pesar de utilizar dos de ellos contrastantes en el círculo cromático como son los ocre y los azules, el ocre al combinarse con otros tonos verdeazulados y grises que en su composición llevan como componente el pigmento amarillo, en vez de crear una fuerte tensión entre colores cálidos y fríos se compensan y generan una energía vital yin/yang dónde los opuestos dan vitalidad a la obra, complementándose con suavidad. En resumen hay armonía (véase fig.49).

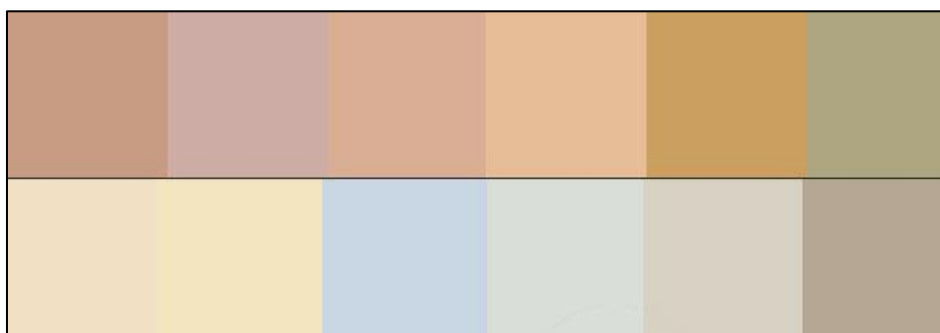


Figura 49. Carta de color sacada de la obra *“La cascada sobre el monte Lou”* Shitao.

Las pinceladas, como explica el autor en su tratado, se van colocando sobre el soporte con delicadeza, desde las líneas ligeras de encaje a las más amplias que crean las “arrugas”. De las más sutiles hasta las más opacas, todas construyen el cuerpo pictórico de la obra con mucha sutileza, apenas en ellas se aprecia la mano del pintor, todo se presenta con suavidad sin apenas gesto o ritmo en el pincel. La pincelada discurre con facilidad, este flujo de tintas con distintos matices deja el rastro más oscuro en la parte inferior del paisaje aumentando el peso compositivo en esta zona baja del rollo, permitiendo de esta manera que la parte superior sea

más etérea, más ligera y más luminosa; en ella las nubes y la bruma construidas con el blanco del soporte ocultan el paisaje que queda intuido en el Vacío. El valle, protege el Vacío y lo contiene arropado por la montaña que se dibuja en la parte alta del rollo. Al forzar el contraste de la imagen se comprueba que el vacío pictórico ocupa el centro, él está protegido, este es el núcleo de la composición, es el hueco a partir del cual se genera el resto de la obra pintada creando una composición excéntrica dónde el Vacío en equilibrio con lo Lleno anima el resto de los elementos naturales (véase fig.50).



Figura 50. Imagen contrastada en blanco y negro para el estudio de Vacío/Lleno.

Las pinceladas que crean la vegetación y la masa de las rocas invitan al ascenso gracias a sus trazos, la cascada en su caída dirige de nuevo la mirada del observador hacia la parte baja del soporte. Al contemplar la obra gracias a los trazos del pincel que ascienden y descienden provocan que la vista y por tanto la mente entre en un recorrido circular que invita a modo de mantra a favorecer el estado meditativo, el observador recorre una y otra vez el camino eterno e infinito perdiéndose en él (véase fig. 51).

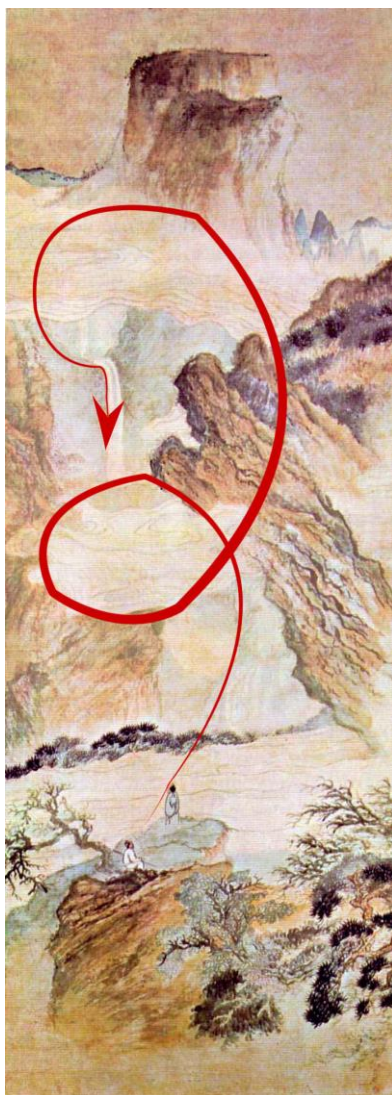


Figura 51. Ascenso y descenso compositivo.

Sus planos de composición son orgánicos, no hay líneas geométricas que dividan el espacio con fuerza, todo en él es amable, natural, despierta gozo (véase fig.52). Fácilmente se puede penetrar su paisaje de manera suave sin brusquedad. Los detalles que componen el mundo vegetal no son monótonos y despiertan el interés del caminante. Este rollo invita al deleite de quién lo contempla y ha necesitado de la contemplación para poder ser dibujado.

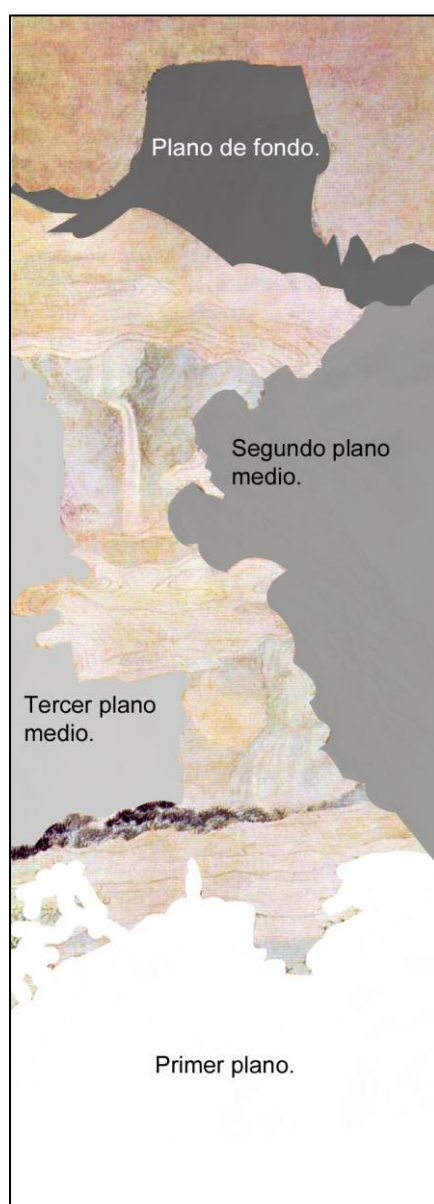


Figura 52. Planos de composición.

Gracias al análisis de la *Cascada sobre el monte Lou* se deduce con claridad que la imagen creada por Shitao por sus cualidades no es neutra, si no que se trata de un objeto místico cuya función es trascendente al igual que su creación y ella es una proyección del pensamiento del pintor, alejada de lo “vulgar” siguiendo los pasos creativos descritos en su tratado. Su pureza exterior habla de la virtud interior del artista. Su grado estético podría ser considerado como “sublime”. En cualquier caso alcanza “lo maravilloso” gracias a su delicadeza, los valores estéticos como pálidos o sutiles están presentes en ella.

Continuando con el estudio de otros aspectos del *Tratado de pintura del Monje Calabaza amarga*, Shitao habla del encuentro entre caligrafía y pintura en sus obras. Pintura/caligrafía forman una unidad, el poema crea un eco que resuena y fortalece la armonía expresada por la imagen pintada y le añade una nueva dimensión al rollo: el tiempo.

Introducir un poema en la pintura es insertar el tiempo en el espacio. El poema participa del cuadro añadiéndole una dimensión histórica, temporalizando la imagen. La acción, gesto detenido en la representación, se prolonga hacia atrás y hacia delante, se humaniza.¹⁵⁰

La caligrafía del poema se hace uno con la imagen pintada, el gesto con el que está trazado es continuo, es único. Los útiles con los que se escribe el poema (Pincel/Tinta) son los mismos que crean la imagen pintada favoreciendo de este manera la homogeneidad de la pincelada en toda la obra, sus trazos están en armonía. Esto se puede apreciar en la obra *El retiro del sabio entre el pino y las rocas*, donde los gestos caligráficos con los que ha sido escrito el poema quedan

¹⁵⁰ Maillard, Ch. *La sabiduría como estética china*, p. 64.

perfectamente integrados en la composición con las ágiles pinceladas pictóricas que armonizan, por su trazado rotundo a punta de pincel, dibujando las ramas del pino y el contorno de la roca de una misma tonalidad de tinta opaca: la pintura es poesía y la poesía es pintura. (véase fig. 53)



Figura 53. *El retiro del sabio entre el pino y las rocas*. Autor: Shitao

La contemplación del entorno natural, y por lo tanto del paisaje, permite descubrir lo trascendente a partir de la observación de lo cercano, de los árboles o del paso de las estaciones, del fluir de los ríos, o de la inmensidad del océano etc.

El texto de Shitao está escrito por un maestro maduro, es su invitación para el artista que tenga intención de penetrar en el conocimiento espiritual del arte con la intención de alcanzar la “Absoluta Simplicidad” (expresión taoísta) donde la creatividad es ilimitada y la creación es universal. El arte que nace de ella está inspirado, es puro y lleno de virtudes.

Shitao evita que su obra pintada sea tan sólo un ejercicio técnico sujeto a un esquema pictórico de realización de un producto artístico y de recopilación de datos obtenidos de otras obras maestras de pintores anteriores de la Antigüedad. Él descubre y comunica al lector que lo “Absoluto” de Buda reside en lo inmediato, y ese “inmediato” es la naturaleza y por lo tanto el paisaje con el que convive. Esa convivencia le permite hacerse Uno con él, el individuo es una parte integrante del mismo, lo habita, es naturaleza, por lo que la presencia de la figura pintada en su obra es importante ya que deja constancia de esta idea. Por otro lado si el individuo es naturaleza en sí, el paisaje de igual modo es persona, el paisaje entonces se humaniza, según se deduce de su texto, por medio de la mirada activa y contemplativa del artista. El paisaje por lo tanto, como describe en sus capítulos tiene una estructura física propia del ser humano: posee su esqueleto, sus músculos, su sistema circulatorio y el agua que lo recorre dotándole de vida. La carne se añade a la estructura ósea (las líneas de encaje) con ayuda de las grisallas realizadas con tinta diluida en agua, ellas se asemejan a los músculos que envuelven los huesos y rellenan los vacíos. Paisaje/Individuo se establece como un binomio inseparable. Esta es la idea central que da origen a ésta tesis y es considerada una nueva visión de este texto pictórico /poético y espiritual, y de la obra del autor.

Para que el paisaje llegue a encarnar a la persona y la persona a su vez sea paisaje, el artista ha de hacerse uno con él y la vida eremita es el primer vínculo que une sus energías y lo hace posible, ya que gracias a ella se llega a conocer el espacio de Silencio, es en ese espacio dónde nace lo creativo. El artista madurará a partir de ese primer encuentro pero ya nunca se separará de su espíritu eremita imprescindible para la elaboración de la pintura paisajística, el observador podrá participar de él una vez la obra se haya separado del maestro. El espíritu eremita reside en ella.

La elección de la obra: *Larga marcha por los parajes del Templo del Dragón*. (véase fig. 54) ilustra de manera clara esta concepción orgánica de la pintura que tiene el autor. Si se analiza desde el punto de vista de la composición pictórica y su tratamiento técnico se puede apreciar cómo las rocas se representan como esqueletos envueltos por la musculatura a modo de columna vertebral, con sus vetas marcadas por la dirección de la pincelada.

La vegetación asemeja el sistema circulatorio, a modo de venas recorre el paisaje y lo nutre de vida. Este tratamiento de las líneas y de su grisalla se puede encontrar en muchas de sus obras. En esta pintura la pequeña figura del caminante se dirige hacia el pueblo de trazado artificioso realizado con líneas geométricas. La figura se ha detenido en el puente a contemplar el río, el río es el camino que lleva al Vacío y se introduce en el vientre cálido de la naturaleza representada con líneas orgánicas moduladas. El camino es el protector, es la Vía espiritual. Se trata por tanto del camino iniciático que permitirá adentrarse en el conocimiento interior. El paisaje invita a penetrar en él, la figura queda envuelta por la Madre naturaleza. La obra hace referencia clara al espíritu caminante del pintor.

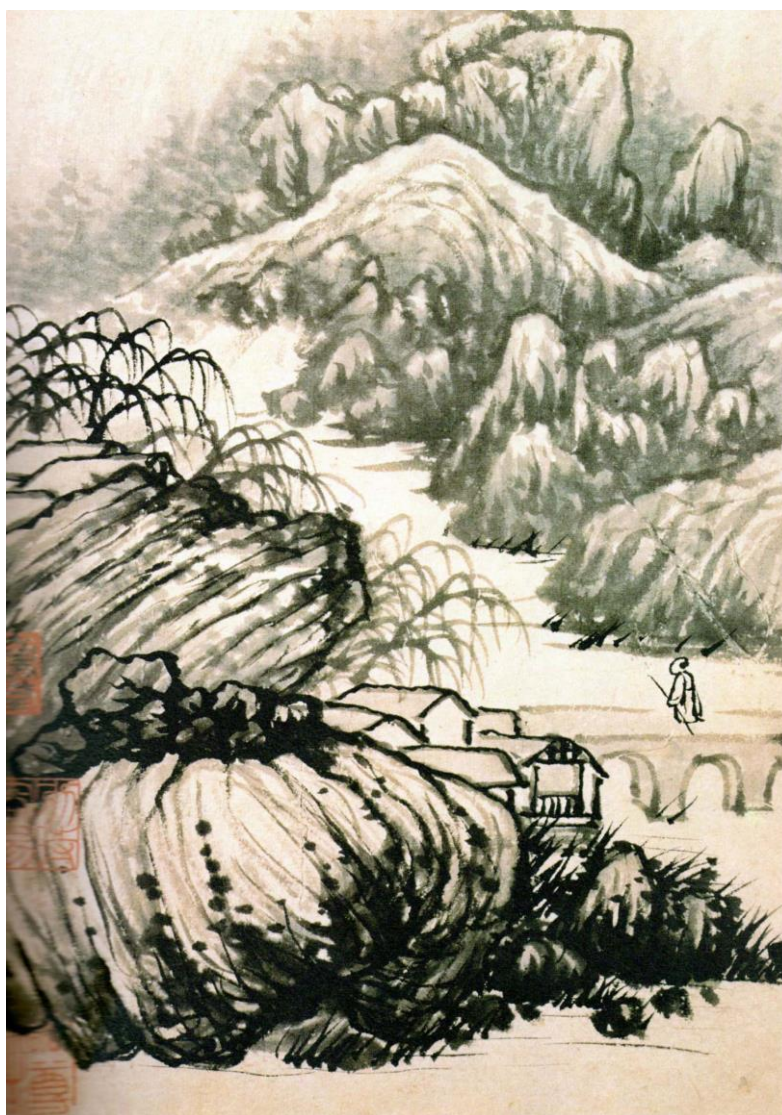


Figura 54. *Larga marcha por los parajes del Templo del Dragón*. Shitao.

Esta concepción corpórea de la pintura y su transcendencia creativa hace que sea indiscutible la independencia de la obra escrita de Shitao con respecto a otros manuales de pintura. Esto se puede apreciar con total claridad si se toma como ejemplo el *Mustard Seed Garden Manual of Painting* (véase fig.55). En él Yuang Hua Chuan, coetáneo a Shitao, propone un planteamiento más tradicional en su método, basado en la recopilación de información pictórica gracias a la aportación

gráfica de maestros anteriores y crea un especie de diccionario pictórico, de recetario de arte destinado al aprendizaje con un formato de lecciones dedicadas a árboles, rocas, pinceladas etc.

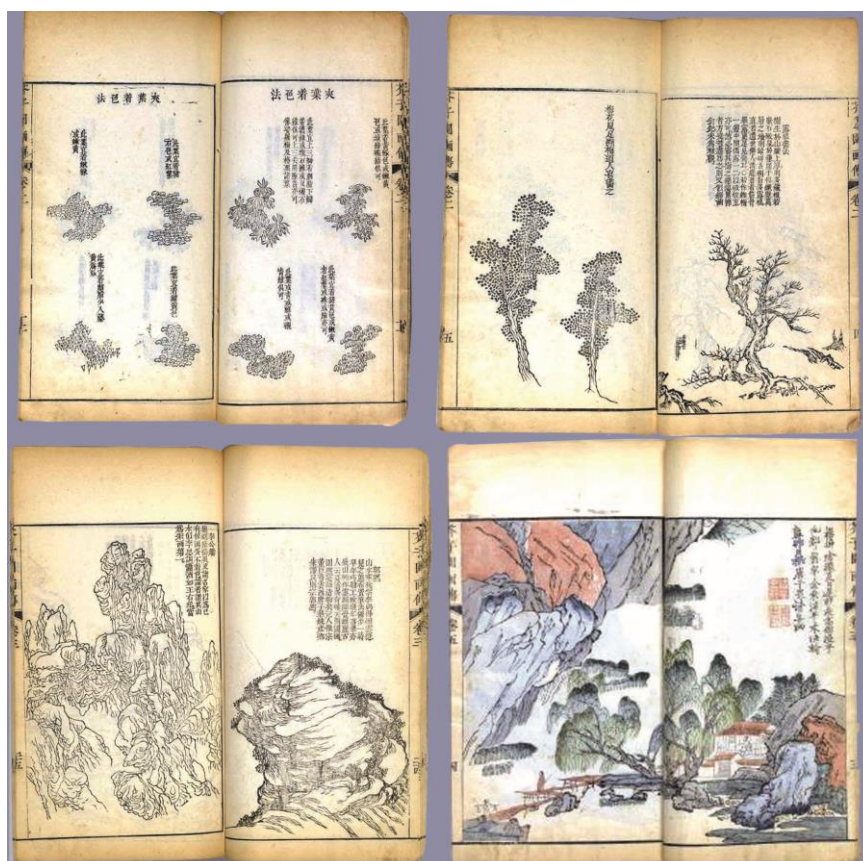


Figura 55. Detalle de *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*.¹⁵¹

Shitao propone un método más abierto y en consonancia con las ideas taoístas que evita las reglas preestablecidas con la intención de no disponer los límites que impidan el proceso de creación. La primera regla que su tratado establece es que no

¹⁵¹ Detalle del manual de pintura de Yang Hua Chuan (1679-1701) *The Mustard Seed Garden Manual of Painting* perteneciente a la Dinastía Qing. Actualmente se puede consultar el manual original en el Museo de arte de Brookling.

existe la regla, todo sucede fruto de un proceso espontáneo, automático y que respeta la esencia de lo natural. Es por eso que ni hace alusión en su tratado a ningún canon compositivo anterior a él, ni se explaya en descripciones técnicas que inviten a la copia de su modo pictórico por otros pintores posteriores a él, ni tampoco deja ninguna imagen que ilustre sus contenidos, como era práctica habitual en otros tratados. No hace ninguna referencia a autores anteriores y no hace alusión a lo que las Academias proponían: la conservación y el mantenimiento del arte de la Antigüedad. Su intención no es crear una escuela de pintura; por el contrario este texto es una invitación dirigida al artista espiritual a abrirse a la creatividad lo que le va a permitir ser receptivo y poder crecer en plenitud; alejarse de los límites de las reglas morales, sociales y estéticas etc. Shitao propone alejarse del artificio y volver al estado natural donde la creatividad emana y no es intelectualizada. Por ello es importante no sólo la manera de plantear el proceso creativo; es importante destacar el capítulo que Shitao dedica a la aptitud espiritual que debe de adoptar el artista alejado del ruido y la vulgaridad. El posterior esquema ilustra de manera sintética este proceso de crecimiento espiritual al que se ve sometido el pintor para lograr que su obra alcance una categoría superior (véase fig. 56).

La vulgaridad hay que interpretarla a varios niveles: un individuo vulgar es aquel que no posee cultura; no se ha dedicado al estudio y corre el riesgo de no ser un pintor creativo sino más bien un artista decorativo o un mal técnico en la utilización del Pincel/Tinta. La obra de arte fruto de la vulgaridad será carente de valor espiritual. Por lo tanto lo Vulgar es lo opuesto a lo Espiritual. Desde una perspectiva búdica lo Vulgar es el mundo de lo profano, del ruido y de la falta de armonía interior.

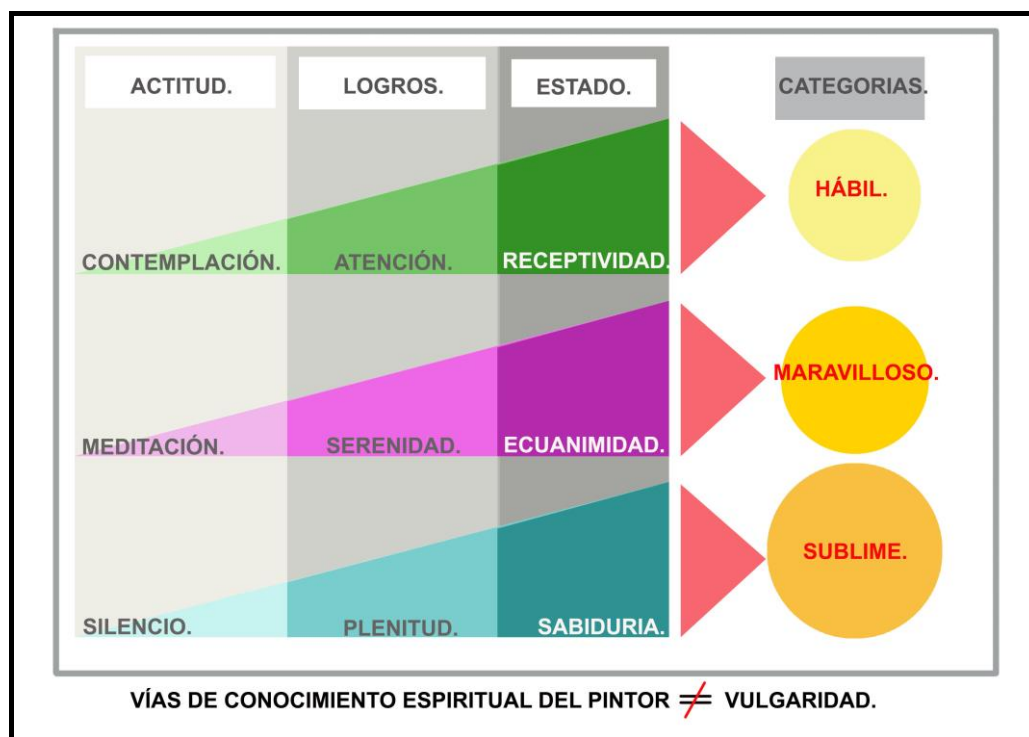


Figura 56. Esquema del proceso creativo del pintor.

Una vida contemplativa, silenciosa y alejada del artificio de la ciudad, de las necias palabras humanas, más próxima al silencio, a la armonía de los sonidos naturales con sus cascadas, su rumor del viento etc., apacigua el espíritu y facilita el estado meditativo y contemplativo que permite encontrarse con la naturaleza sublime del individuo. El paisaje pintado de Shitao ofrece el acceso a estos espacios naturales (sirva como ejemplo cualquiera de sus obras propuestas en esta tesis).

La vulgaridad es un término temible para el artista, es aquel que le une a la mediocridad y a la estupidez espiritual. Por lo que en este discurso Shitao ofrece el conocimiento de la vía de acceso para emprender el incommensurable camino límpido de la vida imperecedera. Para ello es necesaria una toma de conciencia, aceptar que la vulgaridad existe en uno y una toma de decisión sincera de caminar

hacia una inteligencia creativa.

La vulgaridad tiene su origen en la estupidez; la estupidez tiene su origen en la ceguera de las tinieblas. Por eso un hombre perfecto ha de ser capaz de penetración y comprensión y de esa capacidad de penetrar y comprender viene la de transformar y crear.¹⁵²

Dos amigos bajo la Luna de Shitao ilustra de manera clara el deseo del autor de alejarse de la vulgaridad (véase fig.57).



Figura 57. *Dos amigos bajo la luna*. Autor: Shitao.

¹⁵² M. Lecea, Shitao, *Discurso de la pintura por el monje calabaza- amarga*, p.141.

Esta obra refinada muestra una sofisticada composición donde el vacío es el soporte del paisaje que parece flotar en su inmensidad y el protagonista de la imagen. Sus pequeñas figuras han sido trazadas con fragilidad, están casi insinuadas en medio de la bruma, ellas se enfrentan al Vacío inefable que lo llena todo por completo y las acoge. La obra no transmite peligro, más bien las figuras contemplan el fascinante paisaje, efímero por otro lado ya que la bruma tiende a disiparse, por lo que la idea de “inmediatez” está presente.

La pincelada transparente y sutil se desliza por el rollo, la obra está creada con muy pocos ingredientes, con tintas aguadas muy delicadas y líneas muy finas de pincel. En ella se evidencia el dominio técnico de la pincelada y en su composición se hace presente la armonía del pintor poseedor de un espíritu creativo refinado y cultivado lejos de lo vulgar. El poema se aleja y parece perderse con su eco en el vacío del rollo, su resonancia acompaña a modo de mantra a la imagen pintada, haciéndose Uno Pintura/Poesía. Es imposible no escuchar su silencio.

La vulgaridad también se puede expresar técnicamente: un pintor que se aleja de la vulgaridad trabaja “a punta escondida” (término recogido de la caligrafía). Toda la fuerza del trazo está en la punta del pincel, la tinta corre por el papel sin dejar la marca del instrumento que lo ha trazado. Un pintor que se aleja de lo vulgar domina los tonos más sutiles y las transparencias de las tintas. La opacidad de la tinta permite la corrección del dibujo, la tinta espesa es inferior. La tinta transparente evidencia la destreza del pintor y el valor de su arte y por lo tanto el valor de su espíritu. De nuevo sirve como inmejorable ejemplo *Dos amigos bajo la luna* (véase fig.57), por la delicadeza de las aguadas que crean la imagen y la brevedad de los contornos entintados que aparecen en un primer plano y permiten la acentuación de

la perspectiva favoreciendo el efecto etéreo de la inmensidad del valle. La mancha diluida crea los elementos corpóreos y las finas pinceladas dibujan la vegetación, por lo que el trazo del pincel tiene un propósito de dibujo y no quedan pinceladas perdidas sin finalidad alguna, toda pincelada es útil, esto acentúa que la obra se aleje de lo vulgar.

También desde una perspectiva espiritual la clave para realizar una pintura valiosa está en la serenidad espiritual que esta trasmite y además es la serenidad la que nos hace receptivos. La Receptividad es otro de los temas a destacar del tratado de Shitao. Receptividad es el estado que precede al Conocimiento y por lo tanto te aleja de nuevo de lo vulgar -conceptos ambos de origen búdico. El conocimiento es la manera en que el alma se relaciona con el mundo exterior y lo percibe, por lo que para conocer hay que ser receptivos. Sólo un alma serena es receptiva, en la unión “mente/corazón” del caminante se abre al conocimiento del Sabio que es capaz de alcanzar el Silencio y está dispuesto para que su obra obtenga la categoría estética de divina. Por lo que el hecho de caminar por el entorno natural es esencial para la creación artística del paisaje.

Así el artista ha de cuidar el alma receptiva. Cuida por lo tanto su estado espiritual ecuánime apoyándose en una forma de vida concreta ligada a la práctica contemplativa y meditativa con la intención de ampliar su entendimiento místico y comparte con la naturaleza una misma existencia. Esto explicaría de manera razonable el vínculo de muchos autores con la vida monástica y por supuesto el vínculo de Shitao con la práctica y el conocimiento del budismo ch’an. El crecimiento espiritual se evidenciará en su obra pictórica: espontánea, hábil, maravillosa o sublime. Cuanto más receptiva sea el alma del artista su obra será más pu-

ra, albergará un mayor número de cualidades y ellas quedarán evidenciadas al poder plasmarse en un trazado único de la imagen pintada. Por lo que el Trazo Único demuestra el vínculo de la obra al Conocimiento espiritual del autor.

De esta manera si el artista, gracias al Trazo Único del pincel, es capaz de generar todas las metamorfosis posibles del Acto creativo, entonces gracias a su participación en la obra es capaz de crear el mismo Universo al cual pertenecemos, en la que el individuo y el paisaje son una misma entidad. Por lo que de nuevo si el trazo del pincel es único entonces el Tao de la mente y el corazón entre aguas y montañas, también es único y andante.

8. HALLAZGOS A PARTIR DEL ESTUDIO DE *EL TRATADO DE PINTURA DEL MONJE CALABAZA- AMARGA*.

El recorrido vital de Shitao acaba en una choza denominada “*La gran pureza*” situada al lado de un lago dónde elige vivir una vida de retiro. Es allí donde escribe su discurso bajo el nombre de “*Calabaza-amarga*”. Su vida es un gran viaje sin duda trascendental, a través del cual cultiva su conocimiento interior y por lo tanto amplía su riqueza espiritual, trascendiendo su naturaleza humana tratando de captar en todo momento lo sagrado. Es indiscutible la riqueza y belleza de este legado desvelada gracias a Ryckmans, así como su enriquecedora lectura para el buscador contemporáneo.

Desmenuzar el texto de su *Discurso* desde la perspectiva del lector contemporáneo supone desvelar teóricamente los matices estéticos de la pintura china y también relacionarlos con sus técnicas de realización, tan aparentemente básicas como son la utilización de un pincel, la disolución de las tintas, el uso del color o la tinta negra; técnicas sencillas que resultan a su vez tan variadas cuando el autor se adentra en temas de composición y de virtudes espirituales de la obra, trabajando con total libertad sin perder la precisión técnica.

Leer este tratado de pintura es entender el preciosista mundo estético que rodea a la obra de arte de Shitao. Comprender que este mundo que se presenta ante la mirada lleno de espontaneidad debido a su dificultad no sería posible sin el refinamiento espiritual que se transmite a través del esmero artístico; alcanzarlo requiere de un determinado estado de concentración y enfoque espiritual sin el cual

no sería posible alcanzar la maestría en el dominio de lo sutil, lo pálido, lo soso como virtudes estéticas, e imposible tomar las casi imperceptibles decisiones plásticas que el artista desarrolla de manera continua e intuitiva utilizando un Trazo Único sin corrección con continuidad y fluidez.

Desde el punto de vista filosófico, el Discurso ofrece un generoso conocimiento de la mezcla religiosa sin fronteras, adoptando nociones taoístas, confucianistas o búdicas indistintamente e instintivamente; siempre y cuando sean esenciales para la comprensión y comunicación del Acto de pintar.

Lo más apasionante del Discurso de Shitao y el motivo de esta tesis es cómo concibe el acto creativo de la pintura de paisaje. Creando un binomio indivisible entre Paisaje/Individuo dota a ambos de una misma naturaleza. El proceso comienza del siguiente modo: para crear el Paisaje, el maestro pintor parte del Caos Original accediendo a él desapegándose de su “Yo”. Es a partir de este Caos donde operan de manera espontánea todas las posibles metamorfosis de la naturaleza y hay que estar atenta a ellas como si una sinfonía llena de matices se tratara para poder captarlas. Captar lo sutil, lo efímero, requiere tener un alma serena y en silencio. Aquello que permite que estas transformaciones se realicen de manera paralela en la naturaleza y en la obra pintada, y por lo tanto en la pintura de paisaje, es el Soplo Vital. El pintor se transforma en una herramienta a través de la cual el Soplo encuentra el camino para trasladarse a la pintura en forma de pincelada única. El Soplo Vital las dota de vida. Dar vida no sólo es un acto animal o humano, es un acto pictórico.

El paisaje, al igual que la persona, posee esta vida y es fácil establecer esta estrecha relación entre “individuo/paisaje” donde la gestación de la obra de arte

paisaje, es idéntica a la gestación de la obra ser humano; ambos parten de un mismo proceso natural en el que se integran como un elemento más de la creación universal. Ambos poseen las mismas cualidades. Todo sucede de manera automática, sin ser forzado, sin alterar la esencia del acto creativo. Sucede de manera espontánea y con la sencillez propia de la naturaleza. Todo parece fluir fruto de la inspiración espiritual.

La obra de arte según relata el tratado de Shitao, con sus pequeñas células llamadas por él Trazos Únicos, va creando al individuo/paisaje. Si el “individuo/paisaje” está vivo entonces, como no comenzar su andadura en el tiempo. En el recorrido de la vida se producen la sucesión de las distintas estaciones que con sus cambios atmosféricos y térmicos provocan e inspiran diferentes emociones. Estos cambios se han de reflejar en la pintura con la espontaneidad con la que suceden en la vida real. Las emociones se expresan a nivel plástico gracias a los distintos elementos que componen un paisaje: pequeñas hojas, frutos, árboles, rotundas montañas, valles, lagos, cascadas... al distribuirse y formar parte de una composición inspirada y realizada por el pintor gracias a la actuación del Trazo Único y a la acción del Pincel/Tinta y sus aguadas, los distintos sentimientos del alma humana y por lo tanto del alma natural quedan plasmados en el papel. Cada motivo, pintado de cada estación alberga emociones diferentes. Se establece un diálogo plástico entre el observador y la pintura en el que las emociones se hacen presentes en la textura del paisaje. Si esto no fuera lo suficientemente locuaz para algunos espíritus sensibles el pintor hace uso de la caligrafía y por lo tanto de la gráfica de la voz humana. El poema que se incorpora a la imagen plástica creada da una nueva dimensión a la obra gracias al eco de sus palabras. Los ideogramas que lo compo-

nen sugieren con su belleza y transcriben poéticamente las emociones que igualmente han sido expresadas a través de los diferentes elementos pictóricos que componen el paisaje. Hacen que la obra de arte china sea una obra de Pintura/Caligrafía.

El encuentro de estas dos realidades (La Palabra, lo Lleno, y la Pintura, lo Vacío); se hacen “Uno” alcanzando el Silencio. En la obra de arte, y por lo tanto en la pintura de paisaje no sólo se transmite la energía producto de una gran sensibilidad espiritual, la imagen también denota un alto refinamiento cultural del pintor ya que los poemas pueden tener su origen en los viejos Maestros, en los artistas contemporáneos o ser fruto de su propia inspiración. De esta manera, el autor alcanza lo “Maravilloso”, lo “Sublime”: el máximo grado estético. Alcanza aquello que “no puede ser contado con la palabra”, pero sí expresado a través de la pintura y sugerido gracias a la evocación abstracta de un poema, para lo cual es necesario transcender la imagen gráfica.

Una vez dotada de voz, la obra ha de transmitir los mensajes de mayor pureza espiritual. El hecho de realizar una obra pictórica se transforma en un ritual ya que el artista ha de tener pureza interior y purificación exterior; por lo que el hecho de sentarse a pintar requiere del rito: El acto de pintar es por lo tanto un acto litúrgico en el que la imagen creada emana del corazón.

La pintura de paisaje expresa una manera de ser y de estar en el mundo, es un legado de inmenso valor para los futuros discípulos. El pintor que la realiza, retomando una de las frases apuntadas en esta tesis, “...tiene el privilegio de los Santos al integrarse en la trinidad creativa Cielo/Tierra/Persona contribuyendo con su trabajo a la acción creadora del Cielo/Tierra.” Esta idea Taoísta facilita la compren-

sión del acto creativo y por lo tanto de la génesis de la pintura de paisaje. Justifica por ello que los pintores que realizaban este tipo de paisajes, por denominarlos de algún modo “sagrados” han de encontrarse alejados de lo vulgar, de lo mundano independientemente del lugar dónde se encuentre, apartados de todo aquello que mancille su obra. De este modo la calidad moral de la obra depende de nuevo de la calidad moral del autor.

Se crea al individuo a través del Paisaje para reconocer su espíritu. El espíritu “individuo-paisaje” en unidad queda impreso en la superficie del rollo; por lo que pintar un paisaje es un acto de amor hacia la humanidad, en el intento de transmitir a través de él los más puros valores que contiene el alma natural y por lo tanto el alma humana.

Tras este análisis del Tratado de Pintura de Shitao dedicado a la pintura de paisaje se puede deducir lo siguiente:

- El trazo del pincel es único, siempre y cuando haya unidad en la “mente/corazón” del autor. Esto requiere cultivar un estado espiritual que le permita trascender y desapegarse de su “Yo”.
- Para conseguir el desapego caminar como parte del ritual espiritual, contemplar y meditar en la naturaleza lejos del artificio de la ciudad y de los límites del pensamiento humano contribuye a alejarse de la vulgaridad, a hacerse uno con el paisaje y conectar con el Silencio. Con estas prácticas místicas se producirá el desapego cuando ya no haya división entre el individuo y el paisaje. Ambos son fruto de una misma creación y poseen una misma energía espiritual llena de virtudes y los anima un mismo Sople Vital.

- Sólo en un estado de desapego y de virtud moral se da el trazo único del pincel de manera automática ya que la obra ha de ser inspirada. De otra manera el pintor realizaría una obra carente de valor moral, con carácter decorativo en la que se produce una representación mimética de la naturaleza, que tiene como origen el estudio y la aplicación del conocimiento de reglas, tratados de pintura, o modos de pintar de antiguos maestros. Por lo tanto estos rollos nacerían como resultado de un proceso mental y una aplicación racional de las técnicas gracias a la destreza manual del pintor; el resultado es una obra limitada que no invita a la contemplación y por lo tanto no puede ser considerada como una pintura de origen meditativo que inicie al observador en el viaje espiritual.

- El Trazo Único va más allá, tiene cualidad trascendente: el pintor tras el ritual requerido anterior al acto del pintar (Limpieza de las manos, una postura erguida, una respiración continua, las tintas previamente diluidas etc.) entra en estado de trance desapegándose de su “Yo” en el que se establece la unidad entre su mente/corazón. Sólo en ese estado trascendental el trazo fluye de manera espontánea y el pincel con ayuda de las tintas delicadamente diluidas, es capaz de captar todas la metamorfosis de la naturaleza a cada instante. La desenvoltura con la que se aplica la pincelada hace que el acto de pintar carezca de reglas creativas que limiten su expresión, ya que sólo en la ausencia de reglas, el impulso de la muñeca libre animado por el Soplo vital dejará constancia gráfica en forma de trazos sobre el soporte de papel o seda de los infinitos matices reflejo del distintos estado del alma; entonces la naturalidad de la obra se dará de nuevo de ma-

nera espontánea. Lo sutil, lo soso, lo inacabado etc. dejarán constancia del carácter “Sublime” en una obra llena de armonía.

- La pintura representará por lo tanto una imagen llena de vitalidad por la intervención de la acción de los contrarios yin/yang. En ella el contraste entre Vacío/Lleno o lo que es lo mismo Montaña/Agua creará el paisaje.

- Este paisaje nunca será una copia del natural, si no que nace del estado místico del pintor en unión con la naturaleza y como resultado de su inspiración. Es el reflejo del conocimiento espiritual que el artista está experimentado. A la imagen creada se le puede añadir una poesía a modo de mantra que invoque y permita mantener el estado meditativo. El poema evoca la imagen ya creada si es añadido a posteriori, o bien si se ha realizado antes que la obra su sugerencia da origen a la creación de la imagen. Cada rollo es por lo tanto un legado ético y un regalo espiritual. Por esta razón la obra invitará a dejarse llevar de manera espontánea por los distintos caminos del Tao gracias a la perspectiva que animará también a dirigir la mirada del observador hacia el Vacío de sus composiciones donde el infinito del soporte, limpio de trazos, invita al iniciado a trascender hacia él.

- Desenrollar un rollo de pintura de Shitao es acceder a la “Certeza espiritual”. El observador ha de hacerse Uno con lo observado, desapegándose de su “Yo” y la contemplación de la pintura desde el inicial desenrollado facilita la entrada al estado meditativo ya que supone abrir la “mente-corazón” a lo trascendente. De manera que el autor, la figura que aparece en el paisaje, que es el reflejo de la “mente/corazón” del autor, y el observador que comienza el camino ayudado por la figura representada que

contempla en el paisaje son “Uno”, ambos participan de la misma experiencia espiritual: el encuentro con el Tao.

- Por ello se podría afirmar que si el Trazo del pincel es único, entonces el tao de la mente y el corazón entre aguas y montañas también es único y andante.

9. ESTUDIO DE LAS IMÁGENES DE LOS ROLLOS 6087 y 6088 DE LA COLECCIÓN COMPLUTENSE. DONACIÓN D. JOSÉ MARÍA PRIETO ZAMORA.

Dentro de la Colección Complutense se encuentran dos rollos verticales que podrían ser atribuidos a Shitao o ser una copia posterior de los mismos. Estas obras están catalogadas bajo el número 6087 y 6088, conservadas actualmente en la biblioteca de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid. El interés por el estudio de estos rollos parte de que en su composición se encuentra junto al paisaje pintado la figura del caminante, estos dos motivos plásticos –paisaje y figura- han sido objeto de estudio en esta tesis.

El objetivo de este capítulo es concluir la recopilación de datos examinando en directo las obras y aportar referencias significativas a nivel visual para el esclarecimiento de la hipótesis de partida a través del análisis de la imagen.

9.1. Estudio de la imagen del rollo C.U.C. 6087.

El tema principal de la obra por lo tanto es el paisaje. En él encontramos los dos principales ingredientes para denominarlo como tal, el binomio montaña/agua. El valle asciende y la figura del caminante se dirige hacia las casas que se encuentran en la parte alta de la pintura casi a la misma altura que la montaña junto al vacío que parece premiar con su silencio el esforzado ascenso del caminante. Si se interpreta la imagen siguiendo el estudio del texto de James Cahill (1926- 2014)¹⁵³ en su libro *The painter's practice* (1994), en su primer capítulo *Ajustando nuestra*

¹⁵³ Datación según: www.jamescahill.info

imagen del artista chino ¹⁵⁴, en el que este autor hace una relectura de las pinturas de paisaje, esta imagen podría ser una pintura conmemorativa que podría hacer alusión a la jubilación de un funcionario. En ese caso la obra relataría su vuelta al campo de retiro para participar de una nueva vida contemplativa. (Véase fig.58)



Figura 58. Obra catalogada 6087 de la Colección Complutense.

Si se analiza más detenidamente la figura se aprecia que ésta carece de identidad y es difícil también saber el género al que pertenece, ya que está repre-

¹⁵⁴ Cahill, J. *The painter's practice*, p.27.

sentada de manera esquemática. Encarna a una persona internándose en el cálido valle ayudándose de su bastón (véase fig. 59) En cuanto a la proporción entre el fondo y la figura, se puede apreciar que la figura se integra en el paisaje de manera casi imperceptible (véase fig. 58), de la misma manera que en otras obras de arte zen la figura pintada aparece como una pequeña parte dentro de una composición más compleja. El individuo es una parte del paisaje y no hay diferenciación entre ambos en su tratamiento técnico: el paisaje, las figuras y los poemas nacen de los mismos útiles.



Figura 59. Detalle de figura. C.U.C. 6087.

Desde el punto de vista de la composición esta imagen pertenece a un rollo vertical a pesar de su formato casi cuadrado. La perspectiva que aplica el pintor es la denominada *Gaoyuang*, así una vez desenrollada la pintura, la figura del caminante quedará colocada a la altura de los ojos del observador.

A pesar de que la entrada en el cuadro sea el camino que aparece a la derecha del espectador en la parte inferior del rollo, el encuentro con la figura andante permite la identificación entre el sujeto que observa y la figura eremita representada. La figura esta dibujada de espaldas a quien la contempla por lo que sirve de guía e invita a penetrar en el paisaje siguiendo su camino a través de la arboleda y ascender hasta la parte alta del papel. La mirada se eleva hacia arriba a través de las rocas para alcanzar las casas y el vacío. El vacío está situado entre las montañas ocupando la superficie blanca del papel y con forma de “v”. La dirección visual de la imagen tiende a ascender hacia el espacio que representa el cielo. En este espacio aéreo, inmaterial, se encuentra el poema escrito con trazos rítmicos, que queda suspendido en el aire gracias a la ligereza de sus pinceladas. Su caligrafía se percibe integrada en la imagen, no hay discontinuidad entre los trazos dibujados y los escritos; pero al estar situado en un espacio en blanco que lo rodea crea de este modo un punto de atención visual que provoca que las líneas de composición, que hasta el momento han sido ascendentes, desciendan creando un ritmo dinámico circular que invita a recorrer de nuevo el camino a modo de mantra de manera recurrente. (véase fig. 60).

Aludiendo a las palabras de Henri Michaux¹⁵⁵ en la escritura del poema, en sus trazos materializados se percibe lo inmaterial, lo sagrado (véase fig.61). El poema está destinado a invitar a la meditación, hay que meditar el poema escrito a modo de mantra, ya que es a través de él en sus pinceladas donde se manifiesta la Vía. Su función es mágica.

¹⁵⁵ Cita tomada de: Qiang Dong. *Acérer la plume, «lacérer le vide»*. Une lecture d'Idéogrammes en Chine, p. 60.



Figura 60. Esquema de composición circular y perspectiva visual. C.U.C. 6087.

Se desconoce el contenido de la poesía al no tener su traducción para esta tesis, pero por su forma y su cuidada caligrafía pictórica se desvela un valor añadido a su significado: queda revestida de belleza de manera intencionada gracias a la ligereza y ritmo gráfico con el que ha sido apuntada. Su escritura con su sonido y la imagen visual de los ideogramas construyen de nuevo la escena que ha sido pintada con vitalidad enriqueciendo y aportando mayor valía a la pintura de paisaje.

De esta forma gracias a la escritura, se relaciona de manera constante el mundo de lo material con el mundo de lo inefable. Por ello la pintura en la tradición china recibe el nombre de *wu- sheng-shi* que significa “poesía silenciosa.”¹⁵⁶ La pintura es poesía y la poesía es pintura. En este caso son inseparables.

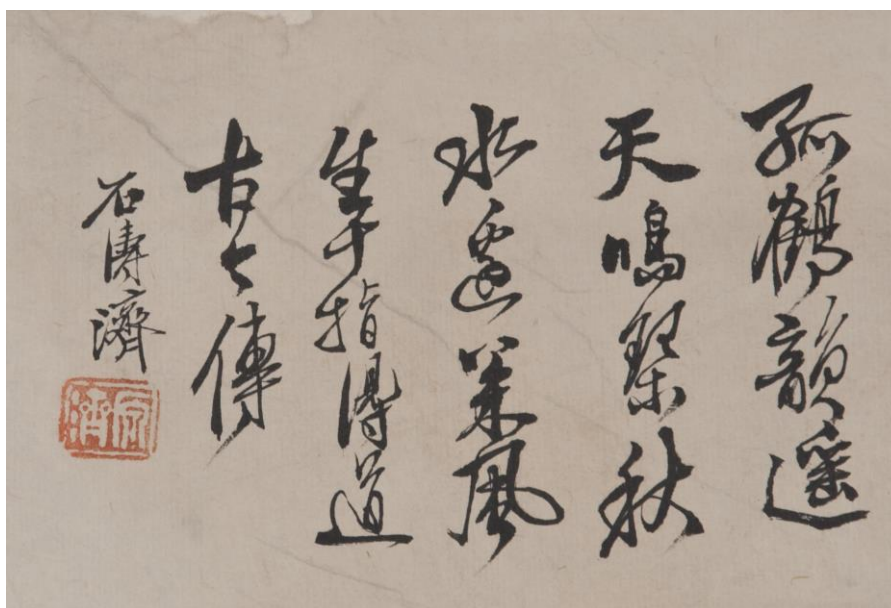


Figura 61. Detalle del poema. C.U.C 6087.

Pero en esta pintura no sólo hay un único camino, hay otro paso abierto que se ha hecho gracias al flujo del agua que circula por el paisaje, lo nutre y lo dota de vida (véase fig.62). El arroyo parece desbordarse por la parte inferior de la composición y caer fuera de ella. Desde una perspectiva zen el agua, bañando el paisaje, crea una imagen saludable en la que el orden natural sucede de manera espontánea y automática donde la vida se genera por sí sola, (Tzu-jan) el espíritu natural la anima.

¹⁵⁶ Cheng, F. *La escritura poética china*, p.24.



Figura 62. Esquema de composición del agua. C.U.C.6087.

La escena que queda reflejada en la obra transmite serenidad y presenta un paisaje benefactor, acoge a la figura con su abundancia y recrea un lugar idílico para el retiro espiritual. En ella el tiempo parece detenido, el caminante viaja a su origen. Representa lo eterno.

En cuanto a las masas de composición la escena se divide en diagonal creando un conjunto dinámico. Tres grandes volúmenes componen la escena el Vacío /Lleno opera en ellas dividiendo la imagen en dos masa vacías (1 y 3) y una llena (2). Esta parte de la composición llena, está repleta de diferentes matices vegetales y distin-

tas pinceladas creando una imagen natural abundante, variada carente de monotonía visual (véase fig. 63).



Figura 63. Esquema de Vacío / Lleno. C.U.C. 6087.

El Vacío/Lleno está presente en toda la obra, sus pinceladas, en las que se ha utilizado tinta china negra combinada con otra tinta de color siena tostada aplicada en sutiles aguadas, crean un paisaje con medios tonos rojizos (véase fig. 58). En él

apenas hay pinceladas opacas que sirven para delimitar los volúmenes compositivos que crean la perspectiva.

La tinta transparente el papel y el pincel se desliza por la superficie haciéndose uno con ella. Si a esta imagen se le fuerza el contraste a un 65% más que el de la imagen original, al pasarla a escala de grises se puede apreciar el espacio vacío que dejan libre las pinceladas. La composición es muy aérea, ligera, su carga pictórica delicada facilita la respiración e invita a quién la contempla a respirar y evoca el perfume del campo. (véase fig.64).



Figura 64. Imagen contrastada. C.U.C. 6087.

No hay masas compactas de color, ni trazos perdidos, son las pinceladas todas ellas útiles las que crean la imagen compositiva. Sus líneas se integran en el papel

abarcándolo y distribuyéndose con suavidad. El volumen de los motivos representados viene dado por la destreza en la utilización de los diferentes trazos, ellos son los responsables de crear el claroscuro de las sombras.

En este detalle ampliado de las pinceladas (véase fig.65) se aprecia con claridad el trabajo de las agudas que crean los medios tonos. El blanco del papel da luz al volumen de las ramas de los árboles y son las líneas más opacas las que definen las hojas de cada una de las especies botánicas. El Vacío/Lleno da forma a los árboles con sus pinceladas y las reservas del soporte en blanco dan luminosidad a los volúmenes de los troncos y tallos, consiguiendo de este modo que lo sólido tenga una apariencia efímera, espiritual.



Figura 65. Detalle de aguadas en tinta negra y tinta color tierra. C.U.C.6087.

Así, incluso las formas opacas como los árboles están contruidos por el vacío de sus troncos y a través de él es por dónde el Aliento Vital puede transportarse, toda la vegetación respira.

En esta obra también se emplea la técnica de los puntos, como ya se ha visto en capítulos anteriores, una de las técnicas identificativa de Shitao. El pincel apoya la punta sobre el papel a modo puntillista dando forma al motivo a representar, el grosor del trazo depende de la humedad del papel al superponer unos puntos sobre otros (véase fig.66).



Figura 66. Detalle de utilización de la técnica de los puntos. C.U.C.6087.

El paisaje está compuesto por una gran variedad de pinceladas que denota el dominio de la técnica del Trazo único. La vegetación se hace presente fruto de la inspiración del artista, cada planta, cada árbol posee las distintos gestos que lo definen y lo hacen exclusivo en la diversidad del paisaje, nada se repite en la composición de igual modo a cómo sucede en la naturaleza cada especie vegetal tiene su personalidad (véase fig. 67).



Figura 67. Detalle de distintos trazos que componen la vegetación del paisaje. C.U.C. 6087.

La vegetación representada en el rollo hace pensar que el pintor ha contemplado el paisaje antes de introducirse en la tarea de representarla, pino, musgos, abetos, helechos... crean un entorno de montaña y permiten a quién lo contempla sentirse dentro de ese ambiente húmedo y perfumado por su follaje abundante. El matiz de cada motivo es importante ya que el pintor ha hecho suyo cada detalle del paisaje, cada planta para poder transmitirlo.

El rollo parece ser una invitación a introducirse en él, dejar descansar el espíritu en el deleite de caminar con la mirada por la pintura y descubrirla, la belleza con la que ha sido concebida la obra va penetrando gradualmente en el alma del observador. La figura pintada y el contemplador de la pintura son un mismo caminante en busca del encuentro con el silencio que les permita vivir una misma experiencia sanadora de penetrar en la búsqueda espiritual y participar del Tao, por ello la mente/corazón del caminante entre las montañas y el agua es única al igual que los trazos que la transmiten y que permiten al observador alcanzar el estado de paz interior con que fue creada la composición.

En cuanto a la concepción del paisaje desde el punto de vista del tratado de Shitao parece cumplir con las enseñanzas de cómo se concibe y se dota de vida a la obra de arte. El dominio del Pincel/Tinta hace que la composición no sea ni blanda ni rígida en el tratamiento de las líneas, parece que el encaje de las formas y el dominio de la técnica de las “arrugas” dan corporeidad a la montaña que acoge un valle frondoso lleno de detalles en los que cada rastro de tinta es una pequeña parte de un todo compositivo en el que todo se integra de manera orgánica. La geometría aparece en las casas fruto del trabajo humano y sirven de contraste potenciando la delicada composición en la que la figura parece penetrar y quedar acogida por la naturaleza que le recibe con su abundancia, es protectora. La unidad de la mente/corazón inspira el paisaje que es el mismo pintor, no hay diferenciación entre el pintor y el paisaje. El paisaje a su vez se humaniza de la mano del pintor, las grandes masa de rocas parecen hechas de músculos como si una gran espalda sostuviera la composición entera.

Si la pintura invita a penetrar y disfrutar del camino, entonces el camino es simbólicamente el camino iniciático que conduce al encuentro con el origen de ese arroyo que mana y que es uno mismo. El pintor recrea el momento trascendente en que el eremita se ha parado a contemplarlo y comienza su ascenso hacia el Tao. Al observador se le invita a participar de un mismo momento significativo. Pintor y observador se hacen uno, de igual manera que no hay diferenciación entre el pintor, la figura pintada y el observador todos participan del mismo momento trascendental.

Con respecto a esta obra no se ha encontrado ninguna referencia bibliográfica que haga alusión a ella, por lo que se desconoce la existencia de copia u original en algunos de los museos citados con anterioridad en este estudio. Por otro lado, una de las pruebas de autoría en la pintura china, aunque no determinante, es la que concierne a los sellos que aparecen estampados sobre las imágenes. En este caso, la imagen del sello de C.U.C. 6087 es la que aparece en la figura 68 y que coincide con el que aparece en las siguientes obras de Shitao¹⁵⁷:

- *Conversaciones con la montaña.* (26 x 33.2 cm.) y *El pescador bajo el acantilado.* 1693 (26 x 17.5 cm). Museo de Shanghai.
- *La pesca en solitario.* Colecciones públicas del Museo de China.
- *En mi barco.* Colección particular.
- *Bambú y roca.* (25 x 17.6 cm.) Museo de Cantón.
- *Conversaciones en el vacío.* 1698 (27 x 16.3 cm.) Museo de Shenyang.

¹⁵⁷ Estos datos se han obtenido de Cheng, F. *Shitao la saveur du monde* (1998) . La traducción de los títulos es de la autora Mar Navarro. *Conversation avec la montagne*, p. 34. *Le Pêcheur sous la falaise*, p.114. *Le solitaire à la pêche*, p.43. *Sur ma nacelle*, p.45. *Bambou et rocher*, p.76. *Conversation au bord du vide*, p. 150. *Barques à la porte Céleste*, p. 106. *Claire de lune sous la falaise*, p. 108. *Brume sur ma cabane*, p.112.

¹⁵⁷ *Bambou et rocher*. Traducción de Mar Navarro: Cheng, F. *Shitao la saveur du monde*, p.76.

- *Barcos en la puerta del Cielo* (16.14 x 23 cm.), *Claro de luna bajo el acantilado* (16.4 x 23 cm.) y *Bruma en mi cabaña* (20.8 x 34.5 cm.)
Museo del Palacio de Pekín.



Figura 68. Imagen del sello. C.U.C.6087.

9.2. Estudio de la imagen del rollo C.U.C. 6088.



Figura 69. Obra catalogada 6088 de la Colección Complutense.

El rollo original del que se ha copiado esta imagen se encuentra actualmente en el Conservatorio de Bellas artes de la Universidad de Quing hua, bajo el título: *Escuchando la cascada en Dong Lu (Pabellón del este.)* (85.6 x 190 cm.) Atribuido al autor Shitao (véase la fig. 70).

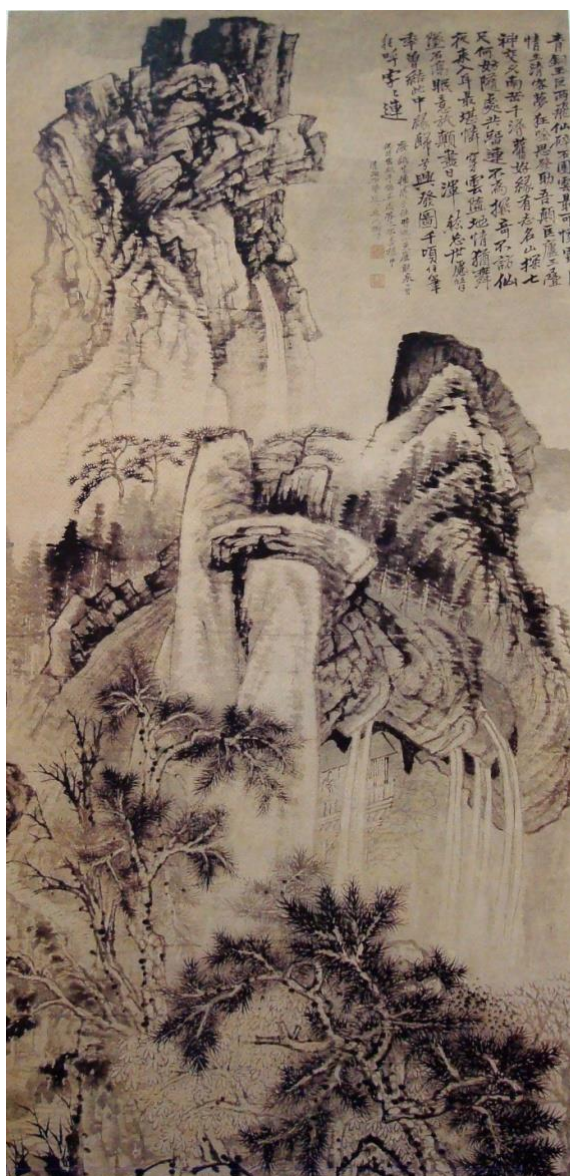


Figura. 70. Escuchando la cascada en Dong Lu.



Figura 71. C.U.C. 6088.

Al comparar estas dos imágenes (véase figs. 70 y 71) aparte de las diferencias de color y luz, producidas posiblemente por la calidad de las fotografías, es inevitable apreciar una mayor vitalidad en la obra original en relación con la copia de la Colección Complutense. Los matices son difíciles de valorar al no poder cotejar directamente los dos rollos originales juntos, pero si se observan con atención se puede apreciar en la obra del Conservatorio de Bellas Artes una imagen paisajística más viva y rica en tonalidad quedando en comparación su reproducción más estática. El matiz de la pincelada, la delicadeza de los medios tonos, los oscuros y las luces trabajadas con más destreza en el original, hacen que la sensación de claroscuro y de perspectiva sea mayor en él, quedando la copia más plana por estar trabajada con tintas en tonos medios, más leves en intensidad creando una superficie pintada más monótona.

La pintura mantiene la concepción zen de Montaña /Agua que crea el paisaje, donde la cascada que lo baña hace de él un espacio lleno de vida. Su profundidad permite que la mirada del observador entre por la parte derecha y baja del rollo, alejándose y ascendiendo sin perder el curso de la montaña. El volumen y la sutileza de la pincelada invitan a penetrar en sus tres dimensiones y participar de él. La rotunda imagen de paisaje desvela desde un inicio su vinculación a la estética de paisaje taoísta.

El tratamiento de la figura guarda también relación con la concepción del paisaje taoísta donde hay que acercarse y observarlo con detenimiento para descifrar entre las múltiples pinceladas donde se haya dibujada. La figura nunca es la protagonista del tema tratado, por el contrario se encuentran integradas en el paisaje (véase figs. 72 y 73).



Figura 72. Detalle. Escuchando la cascada en Dong Lu.



Figura 73. Detalle C.U.C. 6088.

La siguiente imagen de detalle muestra de nuevo cómo el personaje está representado de manera muy sintética con un trazo sencillo sin volumen, es difícil evaluar cuál es su género. Por su postura y posición se encuentra en meditación o contemplación sentado en un pabellón tras la cascada descansado o haciendo un alto en el camino. La imagen hace referencia a la figura del eremita realizando sus prácticas espirituales en un entorno natural (véase fig.74).

A los elementos Montaña/Agua se le añade un tercero: Montaña/Agua/ Persona. Creando una nueva energía de movimiento circular llamada por Shitao, “zhuolin”

(véase fig. 75) -que se traduciría como el “abrazo universal”, el “flujo universal”- que se debe a los efectos complementarios y en constante atracción del Agua (yin) y la Montaña (Yang), el agua se adueña de las cualidades de la montaña y la montaña de las cualidades del agua creando una energía que opera en el vacío y en este vacío, el sujeto participa como observador y forma parte de la energía que le rodea que le penetra y de la cual es partícipe.



Figura 74. Detalle de la figura C.U.C. 6088.

En pintura china se denomina “El invitado” a la figura representada de este modo, ella es una parte secundaria dentro de una composición abundante y principal. A esta relación Anfitrión/ Invitado se denomina “Zhuke “ donde el Anfitrión es la Gran montaña. El acto creativo que opera en la totalidad del paisaje, opera también en las pequeñas partes. La relación que se establece entre el Anfitrión y su

invitado es de veneración y distancia, entendiendo como veneración el respeto a algo o a alguien de mayores virtudes; es por ello que esta parte del cuadro queda integrada en la totalidad de la composición final y es necesario observarlo con interés para participar de ella, por lo que encontrar al invitado supone que el observador ha entrado en el paisaje y su estado es de concentración y contemplación y respeto.



Figura 75. Esquema de Zhuolin.

Desde un punto de vista compositivo, la obra es un rollo vertical “Tcheou” dividido en tres planos. En el siguiente esquema se pueden ver los planos apoyados a mano izquierda del observador (véase fig.76). Su dirección es ascendente e invitan a dirigir la mirada hacia lo alto, por lo que el punto de vista del pintor está situado en la parte baja de la composición. La perspectiva utilizada por el pintor en este caso es la “Gaoyuan” (Distancia elevada) que invita al contemplador a dirigir la mirada hacia la derecha donde se encuentra el poema que acompaña a la imagen. El eco, la resonancia de las palabras dan una dimensión sonora intangible a la obra de arte.



Punto de vista del observador.

Figura 76. Esquema de composición C.U.C. 6088.

El siguiente esquema (véase fig.77) ilustra la dirección compositiva que encamina a la mirada del observador a través de la montaña. Este recorrido visual se dibuja gracias a las pinceladas más oscuras que hacen resaltar distintos puntos a lo largo de la superficie pintada. Estos indicadores sirven de guía para que la visión ascienda en espiral hacia el poema disfrutando de cada una de las partes que crean la composición final. El artista indica de nuevo el modo de ascenso hacia el Tao, hacia el Vacío Original. No es casual que el final del paseo visual sea el poema, ya que el poema es una invitación a participar de nuevo del paisaje desde la palabra. La palabra anima a continuar en el camino desde su dimensión sonora a modo de mantra por lo que la acción desciende y vuelve a comenzar el camino creando una fluidez visual infinita.



Figura 77. Esquema de la dirección de la composición. C.U.C. 6088.

Si se estudia la imagen atendiendo al contraste Vacío / Lleno, las pinceladas dejan que el aire pase a través de ellas permitiendo que la imagen se llene de oxígeno. En cuanto a la proporción, las zonas en las que la tinta se hace más densa pueden abarcar una tercera parte de la composición general cumpliendo con los cánones clásicos. En el siguiente esquema (véase fig. 78) se ha forzado el contraste dejando limpias las zonas donde la tinta es menos opaca y permite transparentar el blanco del papel. Lo opaco se vuelve etéreo gracias al vacío, dotando a la obra de una dimensión espiritual con una imagen delicada y efímera.



Figura 78. Esquema Vacío/ Lleno de C.U.C. 6088.

La superficie no pintada crea una imagen ligera que facilita el movimiento e invita a la respiración, al sosiego. La variedad de las pinceladas es múltiple y cada una de ellas a su vez en el Vacío/Lleno de sus aguadas dejan que el Aliento Vital se reparta por la superficie gracias a sus trazos, cortos, largos, saturados, delicados, etc. todos alimentando el paisaje con su energía.

El dominio de la pincelada se puede ver en la cantidad de efectos diferentes que consigue el autor sobre una superficie de papel absorbente en la que la tinta se incorpora con facilidad. Se pueden diferenciar pinceladas húmedas (sobre un papel húmedo) y secas con el contorno más definido posiblemente trazadas sobre la superficie ya seca. La variedad de pinceladas diferentes como las que se muestran a continuación (véase figs.79 y 80) indican la facilidad del artista para a través de las estructuras internas de las mismas mostrar las infinitas mutaciones que se producen en el mundo sensible que le rodea.

Cada pincelada trazada sobre el papel es una especie diferente, un árbol, un arbusto, los frutos de una planta etc. Gracias a ellas se recrean las rocas o el agua y se dibujan cada uno de estos pequeños microcosmos de manera precisa e individual, aportando al detalle un trazo suelto y seguro, sin error.



Figura 79. Pinceladas secas. C.U.C. 6088.



Fig. 80. Pinceladas húmedas.
C.U.C. 6088.

Las pinceladas nos dan información también de las diferentes especies vegetales que componen el paisaje:

1. Pinos (véase figs. 81,82,83).



Figura 81, Figura 82, Figura 83. Detalle de C.U.C. 6088.

2. Coníferas posiblemente Alerces (véase fig. 84).



Figura 84. Detalle de C.U.C. 6088.

3. Pequeños brotes de bambú (véase fig. 85).



Figura 85. Detalle C.U.C. 6088.

4. Ramas secas (véase fig.86).

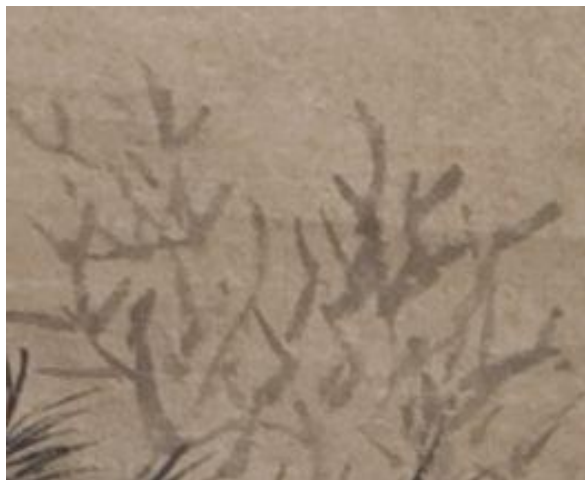


Figura 86. Detalle C.U.C. 6088

5. Frutos escondidos tras las ramas (véase fig.87).



Figura 87. Detalle C.U.C. 6088

Por el tipo de vegetación podemos situar imagen al final de la primavera y el comienzo del verano. El poema que la acompaña da más información acerca de la sensación que provoca el paisaje, el bienestar de la temperatura, el frescor del agua

con su sonido ya que el tiempo en el que se sitúa la escena es el atardecer, cuando la calma invita al reposo y descanso del día. Como señala el autor:

Recurso a las ideas de poesía para convertirlas en temas de pintura. No hay escenas que no estén en función de la estación. Los montes y las nubes que llenan nuestra mirada no cesan de transformarse al capricho de las estaciones¹⁵⁸

Atendiendo al análisis de Vacío/Lleno en el poema, utilizando la traducción castellana, observamos cómo pocas palabras llenas se mueven con ritmo en el texto. Se vuelve a encontrar que las palabras llenas: los sustantivos y los verbos¹⁵⁹ ocupan de manera salpicada una tercera parte del total aproximadamente. Queda de esta manera ilustrado en la plástica de las palabras la reiteración y necesidad del artista de buscar el Aliento Vital en todo lo que su pensamiento crea.

*“Los **árboles son** muy verdes y exuberantes,*

*el **río es** tan limpio y claro como un **jade**.*

***Está bebiendo** en el **patio** cuando **sopla un viento** suavemente sobre la **cama**
y el **aire se convierte** muy fresco con este **viento**.*

*Al **atardecer se echa** en la **cama de piedra** escuchando el **sonido del agua**”.*

*Qing Xiang Da Di Zi escribo en la sala Yi Zhi.*¹⁶⁰

¹⁵⁸ Traducción de *El tratado de pintura del monje Calabaza- amarga* realizada por Suarez, Anne Hélenè dentro del artículo de: Cervera, I. (1993). *Shitao*. La revista *El paseante*, 20-22, p. 113.

¹⁵⁹ François Cheng en su obra acerca de la escritura poética china, insiste en que “la caligrafía exalta la belleza visual de los ideogramas” en ellos opera el contraste Vacío/Lleno. La utilización del texto castellano se emplea a modo de ilustración, ya que no se puede hacer una valoración exhaustiva al menos que se estudie el texto original escrito en caracteres chinos. Queda pues a modo de ilustración gráfica de la idea propuesta por el autor en su obra: Cheng, F. *La escritura poética China*, p.27,28.

¹⁶⁰ Traducción del poema facilitado por D. José María Prieto Zamora. Departamento de Psicología. Universidad Complutense de Madrid.

El Poema que acompaña al rollo original a diferencia del de la Colección Complutense está compuesto por dos textos de dos autores diferentes (véase fig. 87). Shitao escribe las palabras traducidas anteriormente que aparecen enmarcadas en la fotografía y otro autor con diferente caligrafía aporta un nuevo comentario al poema, sin traducción en este estudio.

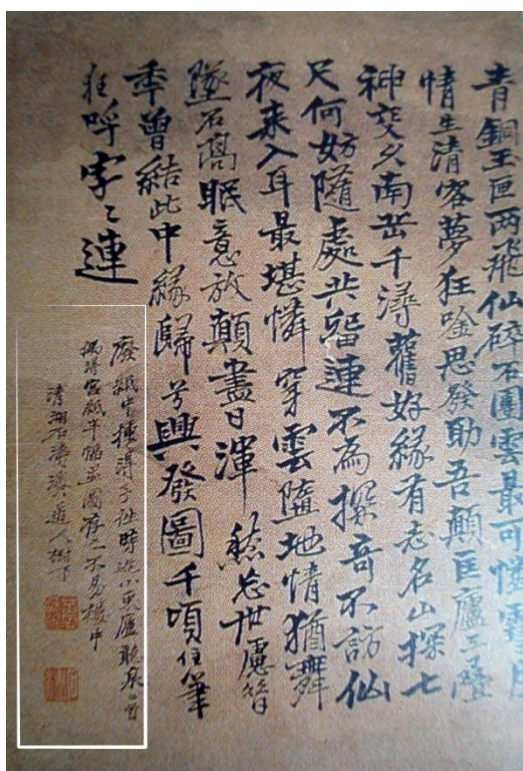


Figura 88. Detalle *Escuchando la Cascada en Dong Lu*

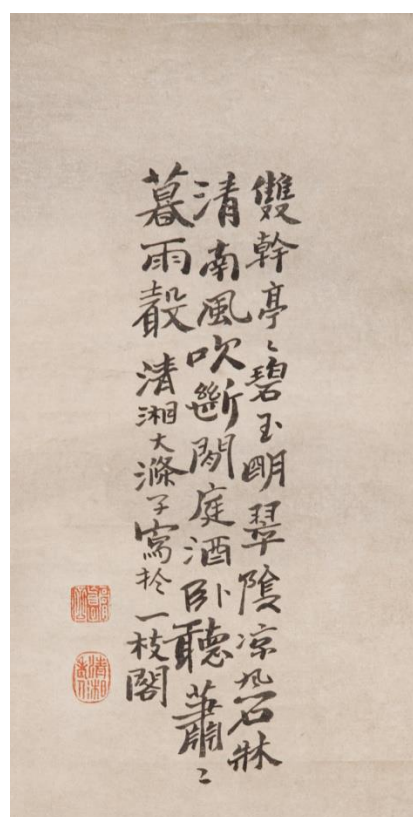


Figura 89. Detalle de C.U.C. 6088.

Si la obra original se titula *Escuchando la cascada en Dong Lu*, -Dong lu es una aldea perteneciente a la provincia de Hebei en China camino entre Nankín y Pekín- y, si como se ha dicho anteriormente, las obras del autor pueden ser catalogadas dependiendo de los lugares donde fueron pintadas, entonces se puede señalar que

el original fue pintado en torno a 1680 – 1689, fechas en las que el autor se traslada desde Nankín a Pekín ciudad donde se sitúa su nueva residencia cuando contaba con una edad entre los 50 y 59 años aproximadamente, en una etapa ya madura de su pintura.

La poesía del rollo C.U.C. 6088 va acompañada por dos sellos que coinciden con los de otras obras originales de Shitao.



Figura 90. Sellos C.U.C. 6088.

Los sellos originales se pueden encontrar en las siguientes pinturas:¹⁶¹

- *En el estanque de lotos.* (46 x 77.8 cm.) Museo de Canton.
- *La rama de melocotonero.* Museo de Shanghai.
- *El baño de los caballos.* 1699 (24.5 x 38 cm.) Museo de Shanghai.
- *En meditación al pie de las montañas inalcanzables.* 1695. Museo de Sichuan.

Al comparar la caligrafía escrita en C.U.C. 6088 (véase fig. 91) con la de una de sus obras de Shitao, por ejemplo en *La rama de melocotonero* (véase fig.92) y *El baño de los caballos* (véase fig. 93), se puede ver en estas dos imágenes la coincidencia de los sellos pero no del estilo caligráfico. El arte de la pintura y el arte de la caligrafía tienen una misma estructura compositiva, cada ideograma que compone el poema tiene su propia organización interna y vuelve a operar en ella el Vacío/ Lleno. Los trazos se organizan en torno a un centro de composición, tiene ritmo, ruptura, dinamismo etc. de igual manera que los trazos de pintura. En el caso de la caligrafía de *La rama del melocotonero* y *El baño de los caballos*, las líneas se mueven con mayor soltura, con mucha libertad, formando casi una “coreografía”, las pinceladas se arrastran y quedan enlazadas. En el caso de la caligrafía de C.U.C. 6088. La pincelada es más breve, la mano traza y levanta el pincel no dejando que se entrelacen los ideogramas entre ellos, es menos pictórica, es más escueta, y menos viva.

¹⁶¹ Datos extraídos de la obra de Cheng, F. *Shitao la saveur du monde*, y los títulos han sido traducidos por Mar Navarro: *Sur l'étang aux lotus*, p.70. *Branche de pêcher*, p. 58. *Le bain des chevaux*, p. 134,135. *En méditation au pied des monts impossibles*, p. 22.

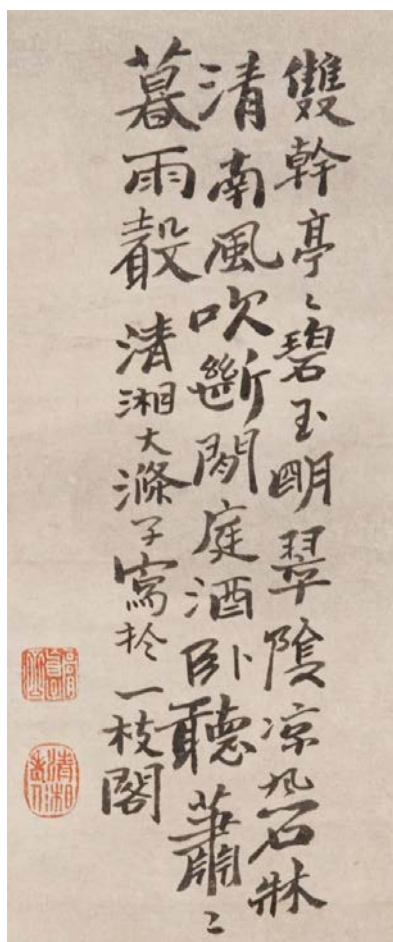


Figura 91. Detalle de C.U. C. 6088



Figura 92. Detalle de *La rama de melocotonero*. Shitao.



Figura 93. Detalle de *El baño de los caballos*. Shitao

9.3. Hallazgos a partir del estudio de C.U.C. 6087 y 6088.

A partir del anterior análisis se desvela que las obras 6087 y 6088 pueden ser catalogadas como obras zen por los siguientes motivos:

- Los paisajes que se recrean son imágenes exuberantes que puede tener su origen en la pintura de paisaje taoísta. La ilustración se representa sin ostentación, todo parece suceder de manera espontánea. Los árboles han florecido y los caminantes se integra en la composición como un elemento natural más.
- En la pintura opera el Vacío/Lleno, tanto en la composición como en el tratamiento de la pincelada, por lo que el Soplo Vital recorre la superficie pintada y la dota de vida: hay Plenitud. El contraste Montaña/Agua crea los paisajes. En ellos hay vitalidad, el encuentro entre Yin/Yang (Montaña/Agua, Cielo/Tierra, Pincel/Tinta etc.) hace que su energía sea constante y regeneradora, todo sucede de manera automática y natural. El silencio se encuentra implícito en ellos y las figuras pintadas, que representa a lo humano, se introducen en el entorno de la montaña dejándose penetrar por la energía yin yang que opera en un constante movimiento renovador.
- El trazo de su pincel es único. En las obras no parece haber correcciones. Los distintos matices de sus trazos, el dominio del claro/oscuro en la reserva de las luces y el volumen de las pinceladas desvelan la destreza y la inspiración del pintor que traza sin retoque; por lo que queda suponer que el artista realiza la obra en estado de trance.

- Posiblemente el estado meditativo contribuyó al dibujo automático del paisaje y la contemplación a la captación de los innumerables matices vegetales que construyen ambas composiciones.
- La variedad de combinaciones de trazos que dan vida a las imágenes creando las especies vegetales y las formas de las montañas que componen la perspectiva del paisaje hacen suponer que el artista ha contemplado los paisajes in situ. Él es el eremita que camina y medita en la montaña. Sólo en la unidad artista/paisaje y en el conocimiento y maestría de las técnicas se puede crear con tantos detalles de manera continua. La composición parece abundante, en ella no hay torpeza plástica, la profusión de la naturaleza se refleja y es una invitación a participar de ella. La actitud de las figuras es una muestra de la aptitud que debe adoptar el iniciado que se adentre en el camino espiritual.
- La composición tiende hacia el Vacío lo que delata también el origen espiritual de estas obras. El camino a través de la vegetación y los caminos de agua aparecen trazado como símbolo del Tao. Las obras invitan a buscar en las diferentes vías teniendo como fin todas ellas el ascenso a través de la naturaleza para el encuentro con el Vacío Primordial.
- En el estudio del ritmo y la dirección compositiva se ve con claridad que las composiciones crean una línea circular de ascenso y descenso que invita al trance, a modo de mantra donde la mirada se queda retenida en la superficie del papel. Por lo que se puede sugerir que estas obras están creadas a modo de objetos contemplativos cuya misión es facilitar el trance meditativo al observador y por lo tanto llegar a la unidad de la mente/cor-

zón tomándolas como ayuda.

- De igual modo se puede señalar que estas obras están lejos de lo “vulgar” su valor espiritual las dota de cualidades. La serenidad y la armonía surgen de ellas a modo de legado místico. La belleza está presente en la superficie del papel y penetra en la persona que las contempla encontrando en ellas el silencio.

Por todos estos motivos parece claro que independientemente de si estas obras son fruto de la mano de Shitao o copias del autor su valía como objeto plástico queda ampliado por tratarse de un objeto espiritual contemplativo zen. Por tal motivo estas pinturas de paisaje están destinadas a las prácticas zen que tienen como objetivo el crecimiento espiritual tanto de quién la pinta como de la persona que las contempla. El paisaje ofrece la posibilidad de comenzar a partir de él mismo el camino iniciático en el que se integra el observador a modo de discípulo para alcanzar el conocimiento de lo inefable logrando, gracias a su recorrido circular, la entrada a modo de mantra en el estado de meditación. Por ello se confirma la hipótesis inicial. Sólo desde la unidad de la mente/corazón el objeto alcanza su fin místico.

Los eremitas son un mismo maestro pintor. Las figuras representadas y el observador comparten sin diferenciación un mismo momento trascendente. Las pinturas permiten conectar con la realidad espiritual con la que fueron creadas. La universalidad de su legado permite al buscador contemporáneo aprender a partir de ellas y lograr el crecimiento espiritual descubriendo su propia autenticidad. Para que estas circunstancias se puedan dar, el trazo con el que han sido creadas las obras

ha de ser también único y las imágenes han de ser inspiradas y realizadas de manera automática. El trazo sin retoque da prueba de ello; este tipo de trazo requiere también la unidad de la mente/corazón. Por lo que se puede afirmar y se confirma la hipótesis inicial que: si el trazo del pincel es único, entonces el tao de la mente y el corazón entre aguas y montañas (paisaje) también es único y andante. Estos dos paisajes pintados por lo tanto tienen como función abrir las puertas del Tao.

10.CONCLUSIONES.

Para concluir esta tesis se puede señalar que la obra de Shitao es el resultado del trabajo de un monje zen. En él confluyen la pintura, la caligrafía y la poesía, creando un trabajo artístico único como consecuencia de un bagaje personal complejo. El conocimiento de la figura de Shitao, su planteamiento filosófico y artístico, han ayudado a concretar que los rollos verticales catalogados por la Universidad Complutense C.U.C. 6087y 6088 son a su vez el fruto de la destreza de un maestro zen.

Para definir el carácter del artista zen, ha sido importante estudiar a Shitao y sus circunstancias particulares. Shitao se presenta como un individuo que a la edad de tres años sufre la pérdida de sus vínculos familiares. Este hecho es fundamental para definir su personalidad ya que le lleva a vivir bajo la protección de los monasterios budistas y crecer al cuidado de sus monjes. Ellos le ofrecen una forma de vida y una educación en sintonía con estos entornos espirituales. Parece propicio que estas circunstancias hayan condicionado de manera directa el pensamiento pictórico de este autor al empaparse del conocimiento taoísta y budista ch'an y de sus prácticas místicas.

Estas circunstancias adversas, sin un núcleo afectivo familiar estable, parece favorecer en el comportamiento de Shitao la elección del viaje y por lo tanto la aceptación de ser caminante y construir su fortaleza espiritual a través del camino como vía de conocimiento. El hecho de viajar recorriendo la geografía china a través de caminos rurales y senderos de montaña queda atestiguado en sus rollos de pintura. El viaje podría ser una elección vital a través de la cual Shitao busca no sólo

definir su identidad personal como individuo, busca también una mejora de su calidad de vida como artista, ya que queda constancia también de su recorrido por diferentes centros urbanos asociados al comercio y a la vida intelectual como son Nankin, Pekín y Yangzhou.

El viaje ha supuesto en el caso de este artista no sólo un encuentro con él mismo y la construcción de su identidad social, también ha supuesto una vía de crecimiento espiritual a través de la contemplación del paisaje. La obra de este artista nace también de unas circunstancias sociales de transición política y religiosa en las que se propone como religión oficial el confucianismo y que le determinan como un monje pintor de espíritu independiente que reafirma su compromiso vital con la visión taoísta y zen del mundo. Estas circunstancias hacen de él un incansable buscador espiritual de lo genuino a través de la pintura de paisaje, ya que este tipo de pintura recoge en su imagen representada los valores éticos de estos dos pensamientos convergentes.

Sin duda la gran aportación de Shitao a la pintura es el Trazo único del pincel. En algo tan aparentemente sencillo se resume todo su recorrido vital. Para poder llegar a realizar este trazo se requiere una forma de vida disciplinada en el terreno espiritual y en armonía con lo sublime. Su vida está nutrida por las prácticas de la contemplación y la meditación, ellas son el soporte del camino de iniciación y contribuyen a la evolución espiritual de la persona que las realiza. El empleo del trazo único revela claramente la posición de Shitao ante su existencia, su decisión de trascender lo material y reconocer lo intangible, de alejarse de lo “vulgar”, o lo que es lo mismo: de todo aquello que carezca de valor místico y que limite al sujeto en su crecimiento moral. Su vida, de la que queda como reflejo su obra pintada y su

texto escrito *El tratado de pintura del monje Calabaza-amarga*, es una muestra de la categoría espiritual que llega a alcanzar este autor donde sus rollos pintados son un reflejo directo del estado de su alma.

Sus paisajes no sólo contienen un valor espiritual zen sino que demuestran también el conocimiento y la sensibilidad del artista hacia el paisaje taoísta anterior a él. Este paisaje siempre está presente en su obra y en algunas de ellas queda trazado sobre el papel con asombrosa destreza componiendo una imagen imponente: valles, montañas, cascadas, el amplio horizonte vacío, etc., todos estos motivos se integran en su composición. Su proximidad al pensamiento zen hace que la obra quede compuesta buscando elementos más sencillos, donde los discretos matices de un mundo inmaterial se hacen también presentes en la delicadeza de sus trazos: algunas hojas de bambú al viento, pequeñas orquídeas, etc. En estas obras zen no sólo es importante lo que queda representado sino también las ausencias, los silencios pictóricos crean lo sugerido y por lo tanto lo inefable. Es en el vacío del papel, en su silencio donde el alma puede trascender y alcanzar el Tao.

Su tratado de pintura está escrito a modo de discurso en 18 filosóficos capítulos muy complejos de interpretación y que quedan como legado a los nuevos buscadores espirituales. En él, Shitao reafirma esta evidencia en su vida: el encuentro espiritual es inseparable de la obra pintada y se expresa en toda su grandeza a través de la pintura de paisaje y así, la contemplación del paisaje le conecta con lo sublime.

Cuando el pintor se enfrenta a la naturaleza en actitud contemplativa entra en comunión con ella y se hace paisaje, ya no hay diferenciación entre ambos: el paisaje es persona y la persona es paisaje. De este modo la naturaleza a modo de

maestra, guía al discípulo pintor al encuentro con lo eterno. En la pintura de paisaje la energía con la que es creada la obra de arte nace de la propia naturaleza; artista y naturaleza la comparten. Es por este motivo que una de las cualidades de este tipo de pintura es estar dotada de esta energía sublime y por lo tanto se le añade otra cualidad, la de poder transferirla al ser contemplada. Los rollos que contienen estos paisajes pintados pasan a ser objetos sagrados cuyo valía es el contenido místico que albergan y que se puede transmitir a través del tiempo siempre que el rollo se despliegue para ser contemplado. No por ello se reduce su belleza artística. Si la obra participa de esta energía, estéticamente ha de expresarse a través de las pinceladas que componen la imagen con armonía y automatismo. Las imágenes transmiten la belleza del encuentro con lo único y la armonía se evidencia en la perfecta composición de sus paisajes independientemente de cual sea el tema que los genera, cascadas, montañas, paseos en barca etc.

La pintura de paisaje por lo tanto cumple una función trascendente, dar a conocer a quien la contempla la realidad espiritual con la que ha sido creada. Para poder lograrlo es importante la aptitud del artista. Ella debe de ser trazada en un estado de unidad de la “mente/corazón”. Para alcanzar este estado, la preparación del pintor se convierte en un ritual: el propio hecho de sentarse a pintar requiere adoptar una posición corporal, respirar, situar los materiales en la mesa de trabajo, colocar el papel, meditar etc. sólo en ese estado trascendente de la conciencia la ejecución del trazo único es posible. La obra de arte trazada de esta manera no sólo logra el máximo grado estético a lo que puede aspirar algo creado por la mano humana como es “lo maravilloso”, si no que como deja constancia Shitao en su tratado, aún puede alcanzar un fin mayor, puede lograr trascender a

“lo sublime”. Sólo en la unidad no hay diferenciación, la obra de arte forma parte de una misma conciencia: el pintor, el papel, el Pincel/Tinta son las herramientas a través de las cuales el Soplo vital opera en un acto creativo que gesta la pintura. Por lo que la regla principal que señala Shitao al comienzo de su tratado, es la ausencia de reglas en la concepción de la obra de arte. No poner ningún límite a la creación y abrirse a otro estado de conciencia permite que lo inefable se trasmita en algo tan humilde como un papel pintado con tinta. Por ello la obra de arte y más en concreto su pintura de paisaje es de un valor inigualable ya que ha sido creada y no representada, siendo para el observador un objeto que le ayuda a crecer espiritualmente y para el pintor un medio de participar en esta experiencia creativa y transmitirla.

Por lo tanto se deduce que el buscador para lograr su crecimiento espiritual necesita de la toma de una decisión: iniciar el camino de búsqueda. La búsqueda en los entornos zen también requiere de la ayuda de un maestro que la guíe. Los rollos de pintura de paisaje de Shitao ofrecen un camino a recorrer: una vía contemplativa. Es el pintor el maestro que ayuda al discípulo a penetrar en el paisaje y a entrar en contacto con la naturaleza, que al ser también su maestra, ofrece al iniciado una vía de acceso al encuentro con lo sublime a través de sus entornos naturales.

Al analizar la obra de Shitao me detengo en la figura del caminante que aparece asociada al paisaje como una constante en varios de sus rollos; este motivo ha sido objeto de estudio en esta tesis y por ello se ha podido observar cómo sus figuras están dibujadas con frecuencia en un estado contemplativo o meditativo, detenidas en su entorno natural. No es posible su identificación, muchas veces ni siquiera se le puede atribuir un género concreto y desde un punto de vista técnico está reali-

zada con pinceladas muy sencillas y de manera esquemática, por lo que se deduce que lo que el pintor quiere representar es al individuo de una manera universal, ellas encarnan “lo humano”.

Al carecer este tipo de pintura de líneas expresionistas y estar realizada con mucha armonía compositiva, la atención del observador deambula por la superficie del papel hasta localizar a la figura pintada que nunca se representa como la protagonista de la composición, ella es un motivo más, una invitada en la inmensidad del paisaje estableciéndose una relación entre paisaje y figura de respeto y veneración. Su tratamiento pictórico es muy semejante a cualquier otro elemento natural dibujado en el conjunto. A su vez el paisaje está dibujado con líneas muy orgánicas y parece tener peso corporal, estar hecho de músculos, venas y huesos etc. de manera que sujeto/paisaje tienen una misma energía vital, no hay ninguna diferenciación entre ellos. Han nacido fruto de una misma energía vital.

En la mayoría de los casos la figura pintada queda empastada entre muchos de los elementos compositivos que crean la imagen final, por lo que para poder localizarla se suele requerir de una dedicada observación de la pintura. La cantidad de detalles que componen el conjunto pintado ofrecen al observador, desde un primer contacto visual con la obra, la posibilidad de deleitarse con la mirada e ir introduciéndose poco a poco en el paisaje pintado. La percepción de la figura representada por la persona que contempla es un momento catártico ya que de manera espontánea se produce la identificación entre ambas. Tal vez ésta empatía se deba a esa presencia universal con la que ha sido dibujada la figura afín a cualquier ser; de lo que se deduce que el tratamiento pictórico de ella no es neutro y responde a la intención del pintor de lograr la identificación entre el sujeto y el ob-

jeto, dicho de otra manera entre el iniciado que contempla el rollo y el objeto contemplativo.

El pintor en su estado meditativo de unidad mente/corazón se ha hecho “Uno” con el paisaje por lo que el paisaje se humaniza ante el sujeto que lo contempla, no hay división entre ambos, los dos son una misma conciencia. De igual manera no hay diferenciación entre el pintor y la figura representada que contempla el paisaje, ya que ambos están unidos por una misma experiencia mística. Cuando el iniciado entra en comunión con la figura representada disfruta en ese mismo instante de un estado de conciencia en unidad con la conciencia del pintor: por lo que la figura representada es un nexo de unión que permite que el observador participe de la misma experiencia mística que ha experimentado el pintor. Todos ellos son “Uno”.

Si a esto se le añade que la figura frecuentemente queda de espaldas al público y pierde su mirada en el paisaje, la utilización de la perspectiva como recurso técnico parece propiciar la invitación a penetrar en él y recorrer el camino que se abre a través de las pinceladas y que suele dirigirse hacia un vacío que se ubica en la parte alta del rollo. El recorrido hasta él está lleno de belleza, de pequeños detalles de plantas, grandes árboles o montañas que ofrecen su pureza, entre ellos nacen arroyos que corren o que bajan en forma de cascadas y que bañan el paisaje, El encuentro entre montaña/agua hace que la imagen esté viva y saludable por lo que el recorrido del camino es una experiencia benefactora. Las estaciones quedan plasmadas por el artista de una manera natural casi automática, de un rollo a otro el ambiente de sus paisaje parece variar sin cambios bruscos, todo sucede con suavidad, sin interferencias. En el vacío los poemas acompañan a la imagen y crean un eco sonoro a modo de mantra que induce a trascender el propio rollo. El camino

ha sido la vía que da origen al viaje de iniciación y que concluye en el encuentro con lo inefable. Alcanzar el Tao es el objetivo.

Desde este punto de vista Shitao ha explorado el camino y ha alcanzado un estado espiritual que le permite ser el maestro que induce al discípulo a recorrerlo de su mano a través de su obra paisajística. El camino por lo tanto en su pintura de paisaje es una vía abierta al encuentro espiritual. La imagen del camino que queda representada en este tipo de pintura es una metáfora visual que alude a la vía que hay que seguir para alcanzar la liberación. Los distintos caminos que quedan trazados en los rollos pintados, ya sean senderos, pasos a través de las montañas, puentes que cruzan ríos etc., simbolizan las distintas vías de acceso para alcanzar el Tao, de igual modo que el caminante que transita por ellos hace una alusión directa al Tao, ya que el trazado del ideograma “Tao” está compuesto por las palabras “cabeza” y “marchar” que crean visualmente la figura del caminante. Por lo que es necesario concluir que la pintura de paisaje en la que aparece la figura del caminante que recorre y contempla en el camino, está íntimamente unida a la filosofía taoísta por lo que ella construye la estructura compositiva de la imagen. El pensamiento zen aporta al paisaje otros aspectos formales como puede ser entre otros, la capacidad del mismo de transmitir vitalidad y ser creativo gracias al contraste entre lo vacío y lo lleno, o la peculiaridad de mostrar el instante lo que técnicamente requiere de rapidez en el trazado, esa inmediatez a la hora de transmitir los constantes cambios fruto de la energía que crea y renueva la naturaleza. Este hecho propicia el uso del trazo único del pincel que logra crear un paisaje pleno, vital, sereno y en constante fluir. Por lo que el pensamiento zen dota a la obra de arte de los aspectos estéticos más sutiles.

La pintura de paisaje de Shitao es muy variada ya que toda obra creada tiene su propio espíritu individual, cada obra recrea un avance en el camino de iniciación y una percepción nueva de la realidad, ya que es un reflejo de la mejora y el encuentro espiritual del autor. En ella por lo tanto, siempre hay armonía, ya que ha sido creada en un estado de desapego en el que no interfiere el Ego. La obra pintada queda para el futuro como legado moral, cada rollo contiene lecciones que invitan a seguir un modo de vida en sintonía con lo sagrado y alejado del artificio creado por la mente, por ello la imagen estética de la pintura de paisaje transmite siempre pureza y serenidad. La naturaleza nunca aparece en conflicto.

En cuanto a la hipótesis que se proponía inicialmente: “si el trazo del pincel es único, entonces el tao de la mente/corazón entre aguas y montañas también es único y andante”. Esta hipótesis parece resumir el discurso anterior. Sólo en la unidad se puede crear este tipo de pintura de paisaje. El trazo del pincel es único porque el estado de unidad que ha alcanzado el pintor con lo sublime lo hacen posible; la naturaleza es la maestra, su guía, y el camino es su vía de acceso. Por ello se deduce que el hecho de caminar por el paisaje y contemplarlo induce al trance y facilita al sujeto a la conexión con lo eterno y por lo tanto lleva a la liberación. Caminar entre aguas y montañas, o dicho de otra manera, caminar por el paisaje, entendiendo que el viaje es una acción trascendente y el camino es la vía de conocimiento. El hecho de caminar adentrándose en lo natural y despojándose de lo artificioso ayuda al individuo a trasgredir sus límites, alcanzar el desapego de su Ego y lograr de este modo el estado místico de unidad mente/corazón.

Gracias al estudio de los rollos 6087y 6088 de la Colección Complutense se puede afirmar que esta obra deja constancia de que el viaje místico no necesita del

viaje físico. La obra de arte es un camino abierto que permite trascender el papel y alcanzar el encuentro espiritual, el viaje está implícito en estas obras y el observador se hace caminante gracias a ellas conectando con su espíritu eremita.

De sus análisis se deduce que el estado de liberación que el pintor experimenta como caminante se puede alcanzar desde la contemplación de la pintura de paisaje ya que las obras están empapadas de la misma energía divina; sus trazos únicos y las cualidades estéticas que crean su composición, deciden su tema y las dotan de armonía dejando constancia de que el pintor las ha creado desde ese estado trascendente. El hecho de viajar por los caminos que crean las pinceladas únicas permite también acceder a la vía del conocimiento espiritual experimentada por el pintor y expresada en su pintura.

El hecho de trascender ayudado por la pintura requiere de un estado de unidad de la mente/corazón del observador en el que no hay diferenciación entre el paisaje observado y el sujeto. Por lo que el rollo tiene como fin ser un objeto contemplativo que induce a entrar en estado de meditación y desde ese estado poder alcanzar el estado de liberación. Una vez más, se deduce que gracias a que el trazo del pincel es único, entonces el tao de la mente/corazón andante del observador entre aguas y montañas también es único y puede alcanzar el Silencio.

Para poner fin a esta tesis quiero señalar que a partir de este estudio se deduce que los rollos de pintura de paisaje que componen la obra de Shitao y por lo tanto los estudiados de la Colección Complutense son objetos de contemplación zen y son una vía de acceso al conocimiento espiritual. Que sus cualidades estéticas y su desarrollo técnico responden a la necesidad de este tipo de pintura que requiere del Trazo único para ser creada y a él queda asociado un modo de vida mística dedi-

cada a la creación de pintura de paisaje para la transmisión del conocimiento. Por lo que abrir un rollo de paisaje de Shitao es dar un paseo por el camino espiritual acompañado de él como maestro, la contemplación de su obra ofrece al observador una fértil vía para el crecimiento espiritual y permite fortalecer sus prácticas contemplativas y meditativas. De ello se deduce también que para poder acceder en la actualidad a todo el contenido místico que los rollos ofrecen sería aconsejable que el observador tenga relación con estos entornos y practique con ellos.

La facilidad de lectura de la imagen plástica zen permite mantener vivo el legado que dejó Shitao en el Siglo XVII y principios del XVIII y que ha llegado hasta el observador contemporáneo con la misma vitalidad con la que fue creado para poder hacer uso de él como nuevos caminantes en el paisaje, participando del flujo de la vida, aceptando lo humano como un elemento natural que transita en la abundancia del paisaje eterno.

11.RESUMEN EN INGLÉS.

11.1. Thesis's title: "LANDSCAPE PAINTING IN TAOIST AND BUDDHIST ZEN TRADITIONS: LIFE'S FLOW, HUMAN FIGURE AS NATURAL ELEMENT."

11.2. Introduction.

The main purpose of this research is to reveal the role of a human figure in its action as a wayfarer, in the context of landscape paintings done by zen monk Shitao, also known as Yuanji Shih T'ao (1642-1707).

A methodological departure was my previous approach to Shitao's work entitled: "Zen art: contrast between emptiness and fullness", (DEA) carried out for the Institute of Religious Sciences at the Complutense University of Madrid which approaches the work of this author. At first glance in this study it is very common to discover people represented somewhere in the landscape in Shitao's scrolls; they stand drawn as small parts integrated in a more complex composition, full of natural details: all of this creates harmonious and pleasant landscapes in Shitao compositions.

Shitao is not trying to illustrate the individual as such; rather, he paints the individual as a universal natural element. With a synthetic drawing he represents the individual ageless, genderless; his figures express the universal "human" and are mystical and pictorial illustration of the author's hermit spirit. The "individual-walking's image" is frequently used by the monks painters as a metaphor for the "Tao". To bring in a hermit spirit means to live in a detached state of mind; so it is very interes-

ting to observe this kind of figures because these relate directly to Ch'an Buddhist and Taoist long-established schools of thought.

On the other hand, Taoist and Buddhist Art moves away from literal interpretation of reality, that is: It does not copy it. The artist, remains in a state of "no-mind" so he can carry out his work. Maintaining this condition requires the practice of meditation and contemplation.

Shitao's pictorial method used in his scrolls is an antique Chinese fast technique now called "Sumi-e". The "Holistic Brushstroke" is the method he favored because it is performed in a meditative state. By this, the essence of spiritual encounter between the individual and nature is captured and incorporated into the paper. Thus, the spiritual Silence is integrated into the artwork and with it the Ineffable is expressed.

In this line of thought, we can assert a first hypothesis which assumes that there is a spiritual relationship between the painter who performs the artwork, the figure painted (which is a projection of the painter), and the viewer that displays the scroll and contemplates it. What it is highlighted is that there are no differences in the "mind-heart" approach on the three: all of them share the same encounter in which "mind-heart" becomes "One" by his liaison with the Tao; all have the same hermit spirit that has transcended its "I" to agglutinate with the landscape and through him with the transcendent, which is Emptiness.

Therefore, Shitao's artwork could be an invitation to participate in spiritual practice facilitating the mystical journey through his painted landscapes. It could

even become the path of initiation itself. His scrolls therefore do have the added-value of being a contemplative subject which facilitates meditators' practice and invite them to develop the eremite spirit among beholders. So opening an scroll and unfolding it entails to start an initiation ritual whose master is Shitao.

11.3. Objectives.

The first objective has been examining Shitao as a celebrity taking into consideration what were his historical circumstances and visualize his philosophical and spiritual habitat and place him within the art scene around him.

A second objective has been scrutinizing his landscape artwork and specifically delving into two of the several scrolls available in the José M. Prieto's collection at the Complutense University, explicitly focusing on his landscape scrolls within his spiritual context, to observe the pictorial representation of the figure "individual-walker" and to study the transcendental relationship established between them.

Now on, it is proposed as an objective, to solve the following hypothesis: if the holistic brushstroke is just unique, then the Taoist notion mind-heart's (xin) between mountain and water (Shan Shui, landscape) is also unique when wayfarers move around. The aim of this hypothesis is to verify whether Shitao's landscapes in which appear "individual-walkers" have been conceived from a spiritual perspective. This would demonstrate that Shitao is a medium, a Zen master that legates his knowledge to the current seeker so he can participate from the artwork and therefore to confirm that his scrolls have the value of a mystical object needed to perform

spiritual practices.

Finally It is intended to summarize the main points of the investigation, the main lines of thought that have been shown for building a summary to clarify concepts and to serve as a "essential essay": Landscape painting in Taoist and Buddhist traditions: the flow of life. The human figure as a natural element.

11.4. Outcomes.

One outcome is evidencing that Shitao's landscapes are active. It is because in each scroll the "wayfarer figure" appears and serves as a mystical initiatory channel; for this reason the technique in the artistic creation has a direct relationship with that used in Zen monastic settings. Monks painters do their practice of contemplation and meditation in the landscape, as a useful method to reach the state of detachment. This state has an ultimate outcome to transcend what emerges as existence and advance what is "fundamental".

As a result of these experiences the state of "no-mind" will arise and so the artist is immersed in the landscape as a part of the Whole, feeling his free and spontaneous flow, performing a vibrant artwork and harmonize with the free Nature's power and transmitting the Silence with which it was created.

From spiritual silence, from that state of consciousness in which the "mind-heart" is One, the hermit painter begins his ceremony: an artistic ritual through which the work will be drawn without retouching and the image represented will arise

spontaneously since the brush stroke will be the link with the supernatural; and the painter -as a channel- by the union of "Brush-Ink" will be able to grasp what is preternatural and empowering it to the paper. The line that emerges from this experience is the stroke Shitao called the "Unique Brush Stroke". It is that "one stroke", singular, that creates the landscape, so the result is a painting created not represented. Thereby it is demonstrated that Shitao's landscapes are an ethical legacy that brings a direct mystical knowledge to mankind, and show a personal way of being and living in the world in a state of liberation, so in communion with the "Tao".

11.5. Conclusions.

In conclusion we can say that the artwork of Shitao is the result of the work of a Zen monk and the vertical scrolls entered in the catalogue of the Complutense University as CUC 6087 and CUC 6088 are themselves the result of the skill of a Zen master. We can say that these works evidence that the mystical journey doesn't need the physical journey. The artwork is an open pathway that allows to transcend the mere surface of the scroll to attain a spiritual encounter; journey is implicit in these watercolors and the observer becomes a "figurative-walker" connecting with painter's hermit spirit.

The use of the "One-stroke" technique clearly reveals the position of Shitao in what concerns his own existence: his decision to transcend the material and recognize the intangible, to get away from the "vulgar" or in other words, getting

away from everything lacking spiritual value and limiting the subject in its moral growth. Shitao's landscape paintings in which the "individual-stroller" appears, has a transcendent role: It shows to the one who is contemplating it the space of Silence. They are most worthy since have been created by the encounter with Nature and made flowing, without corrections, throughout the "only one-stroke" each time. For the painter this implies a pathway for participating in the Nature's power of creation and transmit it; for the observer the landscape painting can be a mystical object that helps him spiritually for his own personal growth.

The image of the hermit figure is a link that allows identification, that is: the connection between artist / figure / observer / so all are "One" and can experience a moment of fusion, an encounter with the ineffable. Therefore we can say that if the "brush stroke" is holistically unique, then the "Tao" of "mind-heart" (xin) between "mountain and water" (landscape) is also One and errant.

All in all it is easy to read the Zen plastic image because it mirrors the mindset of the observer, the aesthetic climate is subtle and delicate is the setting up: the cultural and spiritual heritage of Shitao breathes and reaches contemporary viewers: they feel the same stamina that created it. Thus it is actually an invitation to wander in the landscape, longing to be there, getting involved in the flow of life, accepting what is human as a natural element that travels in the abundance of the ethereal scenery.

12. BIBLIOGRAFÍA:

Dibujo.

- Bullón, J.M. (2010). *Dibujo interno. Un ensayo sobre dibujo y sus procesos creativos*. Cultivalibros S.L.

Estética y arte oriental

- Bedin, F. (1993). *Cómo reconocer el arte Chino*. Barcelona: Edunsa.
- Cahill, J. (1994). *The painter's practice*. Columbia University Press.
- Calhill, J. (1977). *Les trésors de L'Asie. La peinture chinoise*: Skira.
- Cheng, F. (1988). *Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*. París: Éditions de Seuil.
- Cheng, F. (1996). *La escritura poética china*. París: Editions du Seuil.
- Cheng, F. (2004). *Toute beauté est singulière*: Phébus.
- Cheng, F. (2006). *Cinq méditations sur la beauté*: Editions Albin Michael.
- Cheng, F. (2008). *Vacío y plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela s.a.
- Chinnery, J. (2008). *Los tesoros en China*. Barcelona: Editorial Blume.
- Escande, Y. (2010). *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. París: Klincksieck.
- Fah2000). *Arte asiático*. Köln: Könemann.
- García Gutiérrez, F. (1998) *El Zen y el arte japonés*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Grousset, R. (1961). *Historia del arte y de la civilización china*. Barcelona México: Noguer.

- Hisamatsu, Siníchi. (1982). *Zen and the fine arts*. Tokyo: Kondansha International.
- Kiatura, Y. (1991) *Historia del arte en China*. Madrid: Cátedra.
- Lauwaert, Françoise. (2009) *De drie dromen van de mandarijn*. Bruselas: Europalia internacional.
- Manrique, M. (2006). *Pintura Zen*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Manrique, M. (2006). *Pintura Zen. Método y arte del sumi-e*. Barcelona: Editorial Kairós. Nueva York.
- Petrucci, R.(1998). *La philosophie de la nature dans l'art d'extrême orient*. París, France: Librerie You Feng.
- Quiang, Dong. (1999) *Aceleré la plume "l'aceré le vide". Une lectura d'idéogrammes en Chine*. Nº 115, p. 55-69.
- Quing, H. (1999) *Images du silence. Pensée et art chinois*. Montreal, Canada: Editions L'Harmattan.
- Racionero, L. (1983) .*Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rowley,G. (1981). *Principios de pintura china*. Madrid: Alianza forma.
- Shitao (1997). *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. París: Hermann.
- Smith Weidner, M. Berger, P. Y Foresman Spencer, H. (1994) *Latter days of the law. Images of Chinese Buddhism*, Museum of art San Francisco. University of Kansas.
- Tzu Yuang Hua, Ch. (1963). *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*. Bollinger Foundation.
- Verdier, F. (2007). *Pasajera del silencio*. Barcelona: Salamandra s.a.

- Willets, W. (1968). *L'art de la Chine: des poteries néolithiques à l'architecture modern*: Bibliotheque des arts.
- Xingjian, G. (2004). *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*. Barcelona: El cobre ediciones s.l.

Meditación y contemplación.

- Cheng, F. (2011). *Le dialogue*. París: Édition Desclée de Brouwer et aux Presses littéraires et artistiques de Shanghai.
- Cleary, T. (2000). *Vitalidad, energía y espíritu*. Barcelona: Los libros de la liebre de marzo s.l.
- Suzuki, D. (1981). *El ámbito del zen*. Barcelona: Editorial Kairós.

Religiones en oriente.

- Bukkyò Dendó Kyókai. (2008). *La enseñanza de Buda*. Tokyo, Japón: Kosaido Pinting Co.
- C.C. Chang. G. (2001). *La práctica del Zen*. Sabadell: Editorial Dipankara.
- Cleary, T. (2000). *Vitalidad, energía y espíritu*. Barcelona: Los libros de la liebre de marzo s.l.
- Durrel, L. (1984). *Una sonrisa en el ojo de la mente*. Barcelona: Edhasa.
- Eliade, M. (1992). *Diccionario de ciencias de las religiones*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberia s.a.

- Hervás, R. (1989) *Lao Tse. Tao Te King*. Barcelona: Ediciones 29.
- Kielce, A. (1998). *El taoísmo*. Barcelona: Ediciones Juan Granica s.a.
- Maestro Zhuang. (1996) *Zhuang zi*. Barcelona: Ediciones de J.I. Preciado Idoeta. Círculo de Lectores.
- Maillard, Ch. (1995). *La sabiduría como estética china*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Editorial Akal.
- Maspero, H. (2000). *El taoísmo y las religiones chinas*. Madrid: Editorial Trotta s.a.
- Watts, A. (1996). *El tao de la filosofía*. Madrid: Ibérica Grafic S.L.

Shitao.

- Chinnery, J. (2008). *Los tesoros de China*. Barcelona: Editorial Blume.
- Suárez, A.H. (1993). *Shi Tao*. La revista *El paseante* (20-22), p 102-120.
- Cheng, F. (1998). *Shitao La saveur du monde*. París: Phébus.
- Lecea, M. (2012). *Shitao. Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza- amarga*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Hay, J. (2001) *Shitao. Painting and modernity in Early Qing China*. Cambridge University Press, NY.

Páginas Web.

- Brookling Museum. (2015). <http://archive.org/details/brooklynmuseum-o17617-mustard-seed-garden-a-chinese>

- Chinesse art&music association.(2014) <http://www.uschinamusic.org>
- Columbia University. (2015) <http://www.learn.columbia.edu>
- El país. (2015) <http://cultura.elpais.com/>
- Enciclopedia Británica. (2014). <http://global.britannica.com>
- Enciclopedia Británica.(2014).<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/116943/Chongzhen>
- James Cahill (2015) <http://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/responses-a-reminiscences/123-1short-biography>
- Instituto Confucio (2015) http://institutoconfucio.ugr.es/pages/material_didactico/publicaciones/coleccion_confucio/biografia_maria
- Jiangsu.net. (2015). <http://yangzhou.jiangsu.net/>
- Larousse. (2015). [http:// www.larousse.com](http://www.larousse.com)
- Nanking city of emperors.(2014). <http://www.cityofnanjing.com>
- Real academia española. (2015). [http:// www.rae.es](http://www.rae.es)
- Sutras de satsang (2014). <http://.wordpress.com/definicion-de-sutra/>

13. ÍNDICE DE IMÁGENES.

- **Figura 1.** *Los montes de Jinting en otoño.* 1674 (86 x 41,7).
Museo Guimet París. Autor: Shitao. Pág. 20
- **Figura 2.** Esquema del recorrido que hace Shitao desde Wuanchang
(1656-1666), hasta Yangzhou (1692-1707). Pág.30
- **Figura 3.** Vista contemporánea de la montaña de Huangshan. China.
Pág.32
- **Figura 4.** Vista contemporánea de la ciudad de Nankin. China. Pág.34
- **Figura 5.** *Autorretrato en compañía de pino y bambú.* 1674.
(H. 40,3 cm.). Museo de Palacio. Taipei. Autor: Shitao.
Pág.35
- **Figura 6.** Copia del *autorretrato* de Shitao. Imagen (25, 6 x 34, 5 cm.)
donación Arthur M. Sackler.Washington, D.C., Arthur M.
Sackler Gallery, Smithsonian Institution, inv. S1987.2079.
Autor: Zhu Henian. Pág.36
- **Figura 7.** Vista contemporánea de la ciudad de Yangzhou. China. Pág.39
- **Figura 8.** Entre montaña y río no lejos del monte Huang 1667.
(24,8 x 17,2 cm.) Museo de Palacio de Pekín. Autor: Shitao.
Pág. 49
- **Figura 9.** Detalle, distintas figuras representadas en la obra de
Shitao. Pág. 51
- **Figura 10.** *De cuclillas al borde del agua.*1690 (38 x 24,5)
Museo de Canton. Autor: Shitao. Pág. 52

- **Figura 11.** *Las montañas en la niebla.* 1702 (45 x 30,8 cm.)
Museo de Palacio de Pekín. Autor: Shitao. Pág. 58
- **Figura 12.** Ejemplo de paisaje taoísta. *Ir por los fríos caminos.* (38 x 25,5).
Museo de Cantón. Autor: Shitao. Pág. 60
- **Figura 13.** Ejemplo de naturaleza ch'an. *Brotes de orquídeas.* (68 x 26,5)
Museo de Tientsin. Autor: Shitao. Pág. 60
- **Figura 14.** *Orquídeas, Bambú y rocas.* (72, 5 x 51 cm.) Arthur Sackler
Gallery, Shithonian, Washintong. Autor: Shitao. Pág. 66
- **Figura 15.** Detalle de la obra *La cascada del Monte Lou.*
(L. 63,2 cm.) Tinta de color sobre seda. Colección de Kainichi
Sumitomo. Oiso Japón. Autor: Shitao. Pág. 74
- **Figura 16.** Primer plano de figura. Pág. 75
- **Figura 17.** Dos grandes planos compositivos. Pág. 77
- **Figura 18.** Línea compositiva ascendente. Pág.77
- **Figura 19.** Análisis Vacío/Lleno. Pág. 78
- **Figura 20.** Planos horizontales de composición. Pág. 78
- **Figura 21.** *Detalle de Admoniciones de la institutriz a las damas de la corte.* Rollo horizontal, tinta sobre seda (H. 25cm.)
Brithish Museum de Londres. Pág. 85
- **Figura 22.** *Rollo vertical.* Pág. 89
- **Figura 23.** *Bambú.* Detalle del rollo horizontal, tinta sobre papel
(H. 32, 5 cm.) Freer Gallery of Art. Washington, Estados Unidos de América. Autor: Xu Wei. Pág.94

- **Figura 24.** *Patos en el río.* (24,5 x 38 cm.) Museo de Shanghai.
Autor: Shitao. Pág. 103
- **Figura 25.** Planos compositivos Yin/Yang. Pág. 104
- **Figura 26.** Perspectiva *Pingyuan* con sus elementos compositivos.
Pág. 104
- **Figura 27.** Ejemplo de Trazos únicos. Pág. 105
- **Figura 28.** Ejemplo de contraste Vacío/Lleno. Pág. 106
- **Figura 29.** Esquema de recorrido visual. Pág. 107
- **Figura 30.** *El paisaje nostálgico.* Autor: Shitao. Pág. 112
- **Figura 31.** Detalle de las figuras. Pág. 113
- **Figura 32.** Esquema de análisis de fondo y figura. Pág. 114
- **Figura 33.** Esquema de los planos de composición. Pág. 115
- **Figura 34.** Dirección ascendente siguiendo el recorrido de la mirada de
las figuras. Pág. 116
- **Figura 35.** Análisis del contraste Vacío/Lleno. Pág. 119
- **Figura 36.** Detalle de las pinceladas. Pág. 120
- **Figura 37.** Esquema de distintos tipos de pincelada. Pág. 121
- **Figura 38.** Detalle de la composición por puntos. Pág. 122
- **Figura 39.** Detalle de los diferentes tipos de pinceladas. Pág. 124
- **Figura 40.** Cuadro de presentación de los capítulos del Discurso acerca
de la pintura del Moje Calabaza- amarga. Pág. 130
- **Figura 41.** Cuadro de presentación de los capítulos del Discurso
según esquema de contenidos. Pág. 131

- **Figura 42.** *El paseo nostálgico.* Shitao. (22,6 x 17,9 cm.) Museo de Tientsin. China. Autor: Shitao. Pág. 140
- **Figura 43.** Ejemplo de *Pingyuan*. Sin título. Autor: Shitao. Pág. 150
- **Figura 44.** Ejemplo de *Shenyuan*. Sin título. Autor: Shitao. Pág. 151
- **Figura 45.** Ejemplo de *Gaoyuan. Escuchando la cascada en Dong Lu.* Conservatorio de Bellas artes. Universidad de Quinghua. Autor: Shitao. Pág. 152
- **Figura 46.** *Vista del monte Huang.* (30,8 x 24,1 cm.) Museo del Palacio de Pekin. China. Autor: Shitao. Pág. 155
- **Figura 47.** *La cascada sobre el monte Lou*, (L. 63,2 cm.) Autor: Shitao
Tinta de color sobre seda. Colección de Kainichi Sumitomo.
Oiso Japón. Pág. 164
- **Figura 48.** Estudio de perspectiva Gaoyan. Pág. 165
- **Figura 49.** Carta de color sacada de la obra “La cascada sobre el monte Lou” (L. 63,2 cm.). Autor: Shitao. Pág. 166
- **Figura 50.** Imagen contrastada en blanco y negro para el estudio de Vacío/Lleno. Pág. 167
- **Figura 51.** Ascenso y descenso compositivo. Pág. 168
- **Figura 52.** Planos de composición. Pág. 169
- **Figura 53.** *El retiro del sabio entre el pino y las rocas.* Museo de Sichuan. China. Autor: Shitao. Pág. 171
- **Figura 54.** *Larga marcha por los parajes del Templo del Dragón.* (24,6 x 17,6 cm.) Museo del palacio. Pekín. China. Autor: Shitao. Pág. 174

- **Figura 55.** Detalle de *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*.
Archivo del museo de Brooklyn. Estados Unidos de América.
Pág. 175
- **Figura 56.** Esquema del proceso creativo del pintor. 177
- **Figura 57.** *Dos amigos bajo la luna*. 1695 (26,2 x 37,5 cm.) Museo de
Sinchuan. China. Autor: Shitao. Pág. 178
- **Figura 58.** Obra catalogada 6087 de la Colección Complutense, donación
de D. José María Prieto Zamora. Facultad de Psicología.
Universidad Complutense de Madrid. Pág. 191
- **Figura 59.** Detalle de figura. C.U.C. 6087. Pág. 192
- **Figura 60.** Esquema de composición circular y perspectiva visual.
C.U.C. 6087. Pág. 194
- **Figura 61.** Detalle del poema. C.U.C 6087. Pág. 195
- **Figura 62.** Esquema de composición del agua. C.U.C.6087. Pág. 196
- **Figura 63.** Esquema de Vacío / Lleno. C.U.C. 6087. Pág. 197
- **Figura 64.** Imagen contrastada. C.U.C. 6087. Pág. 198
- **Figura 65.** Detalle de aguadas en tinta negra y tinta color tierra.
C.U.C.6087. Pág. 199
- **Figura 66.** Detalle de utilización de la técnica de los puntos. C.U.C.6087.
Pág. 200
- **Figura 67.** Detalle de distintos trazos que componen la vegetación
del paisaje. C.U.C. 6087. Pág. 201
- **Figura 68.** Imagen del sello. C.U.C.6087. Pág. 204
- **Figura 69.** Obra catalogada.6088 de la Colección Complutense. Pág. 205

- **Figura 70.** *Escuchando la cascada en Dong Lu. (85.6 x 190 cm.)* autor Shitao. Pág. 206
- **Figura 71.** C.U.C. 6088. Pág. 206
- **Figura 72.** Detalle. *Escuchando la cascada en Dong Lu. (85.6 x 190 cm.)* autor Shitao. Pág. 208
- **Figura 73.** Detalle CUC 6088. Pág. 208
- **Figura 74.** Detalle de la figura C.U.C. 6088. Pág. 209
- **Figura 75.** Esquema de Zhuolin. Pág. 210
- **Figura 76.** Esquema de composición C.U.C. 6088. Pág. 211
- **Figura 77.** Esquema de la dirección de la composición. C.U.C. 6088. Pág. 212
- **Figura 78.** Esquema Vacío/ Lleno de C.U.C. 6088. Pág. 213
- **Figura 79.** Pinceladas secas. C.U.C. 6088. Pág. 215
- **Figura 80.** Pinceladas húmedas. C.U.C. 6088. Pág. 215
- **Figura 81.** Detalle. C.U.C. 6088. Pág. 216
- **Figura 82.** Detalle. C.U.C. 6088. Pág. 216
- **Figura 83.** Detalle. C.U.C. 6088. Pág. 216
- **Figura 84.** Detalle. C.U.C. 6088. Pág. 216
- **Figura 85.** Detalle. C.U.C. 6088. Pág. 216
- **Figura 86.** Detalle. C.U.C. 6088. Pág. 217
- **Figura 87.** Detalle. C.U.C. 6088. Pág. 217
- **Figura 88.** Detalle *Escuchando la Cascada en Dong Lu.* Autor Shitao. Pág. 219
- **Figura 89.** Detalle de C.U.C. 6088. Pág. 219

- **Figura 90.** Sellos C.U.C. 6088. Pág. 220
- **Figura 91.** Detalle de C.U. C. 6088. Pág. 222
- **Figura 92.** Detalle de *La rama de melocotonero*. Shitao. Pág. 222
- **Figura 93.** Detalle de El baño de los caballos. Shitao. Pág. 222

14. GLOSARIO.

- **Dharma:** En el hinduismo y el budismo Dharma es el principio o ley que ordena el universo. El cuerpo de enseñanzas expuestas por el Buda.¹⁶² La ley universal de la naturaleza que se expresa en cada ser individual (derecho moral), así como en el cosmos con su movimiento cíclico y regular. (Este es uno de los principales conceptos del hinduismo, el budismo y el jainismo.)¹⁶³
- **Guru:** En el hinduismo, maestro espiritual o jefe religioso.¹⁶⁴
- **Koan:** Su origen es la palabra china *Kung-an*. La palabra *Koan* surge en la actualidad de la pronunciación japonesa de este vocablo. Su traducción del chino significa: “ El documento de un acuerdo oficial sobre el escritorio”. En el entorno Zen se refiere a un dialogo o acontecimiento que establece el maestro con su discípulo: puede ser una historia Zen, un problema Zen o una situación Zen de difícil solución o carente de sentido. Son ejercicios dirigidos a la mente del discípulo, son prácticas dirigidas la práctica espiritual.¹⁶⁵
- **Li:** “Fuerza”, Cualidad fundamental de la pincelada.
- **Mantra:** En el hinduismo y en el budismo, sílabas, palabras o frases sagradas, generalmente en sánscrito, que se recitan durante el culto para invocar a la divinidad o como apoyo de la meditación.¹⁶⁶

¹⁶² Según. Diccionario: <http://www.thefreedictionary.com>

¹⁶³ Según. Diccionario Larousse. www.larousse.com

¹⁶⁴ Según diccionario de la real academia española. www.rae.es

¹⁶⁵ Según. C.C. Chang. G. *La práctica del Zen*, p. 87,88.

¹⁶⁶ Según diccionario de la real academia española. www.rae.es

- **Nirvana:** La extinción de todos los deseos mundanos, lo que libera al hombre de su condición de sufrimiento, la ilusión (maya) y la ignorancia (avidya). Nirvana es fundamental en el budismo, que lo utiliza para describir el estado del bodhi de la extinción de todo deseo, causa fundamental del nacimiento y el renacimiento.¹⁶⁷
- **Pingyuan:** Su significado es “Distancia plana”. Con este nombre se denomina uno de los tipos de perspectiva empleada por los pintores chinos mediante la cual conseguían que la mirada del observador se alejara hacia el infinito, por lo que el peso de la composición se encuentra en la parte inferior del papel.
- **Qui:** La noción más importante del taoísmo, se refiere a la energía primordial cuyo caudal se dispersa en todos los actos que realizan los seres.¹⁶⁸ Soplo, energía vital. Ritmo energético que une los trazos y los caracteres entre ellos. Su sentido etimológico es “vapor”, “exhalación”, “vapor que forman las nubes”... ()... El *qui* puede ser positivo o negativo, bueno o malo. En materia de pintura y caligrafía, *qui* beneficia al principio yang, implica un trazo vigoroso impulso dinámico en la composición.¹⁶⁹
- **Shenyuan:** Su significado es “Distancia profunda”. Con este nombre se denomina uno de los tipos de perspectiva empleada por los pintores chinos.

¹⁶⁷ Según. Diccionario Larousse. www.larousse.com.

¹⁶⁸ Definición según : Maillard, Ch. *La sabiduría como estética china: Confucianismo, taoísmo, budismo*, p.66.

¹⁶⁹ Definición según: Escande, Y. *Traité chinois*, p. 1.093.

- Se trata de una vista panorámica que se aleja del horizonte como si un pájaro observara el paisaje desde el vuelo.
- **Sutra:** Palabra que procede del sánscrito, en su origen tenía el significado de “cuerda” o “hilo”. Se asocia principalmente a la religión budista, aunque es utilizada también por otras tradiciones. Designa los textos escritos en los que se exponen enseñanzas y preceptos relativos a las diferentes vías de conocimiento para alcanzar la “iluminación” o realización espiritual completa del ser humano. Transcurridos varios siglos tras la muerte de Buda, y para que no se perdiesen en la transmisión oral su enseñanzas, éstas son transcritas por sus seguidores en Sutas. Citaremos como ejemplos relevantes el Sutra del corazón.¹⁷⁰
- **Tao:** Camino, en cuanto al influjo de la revolución del cielo en los fenómenos de la Tierra. En la filosofía de Lao-Tse, lo absoluto o el principio supremo de la naturaleza; en Confucio, orden ético del mundo. Nombre masculino del chino (Dao). La voz.¹⁷¹
- **Zen:** Escuela budista que tiende a alcanzar la iluminación espiritual mediante técnicas que evitan los esquemas conceptuales. *El pensamiento zen.*¹⁷²

¹⁷⁰ Definición según: <http://sutasdesatsang.wordpress.com/definicion-de-sutra/>

¹⁷¹ Según. Diccionario Larousse. www.larousse.com

¹⁷² Según diccionario de la real academia española. www.rae.es

AGRADECIMIENTOS.

A Don José María Prieto, director de esta tesis.

A José María Bullón y a Lola Muñoz Pons.

Así como a los Museos de arte Oriental de Ávila y Valladolid.

